

OPUSCULA ROMANICA

VII

LAS VOCES DEL ‘LOCO’

La representación ambigua de la conciencia en
Pido la muerte al rey, de Ramón Hernández

Sofía García Nespereira



Depositario general:
OPUSCULA ROMANICA
Göteborgs universitet
Institutionen för språk och litteraturer

Editora:
Andrea Castro

Comité editorial:
Ingmar Söhrman
Richard Sörman

© Sofia García Nespereira, 2015

ISBN 978-91-982433-0-7

Impreso en Suecia

Reprocentralen
Humanistiska fakulteten
Göteborgs universitet

Abstract

Title: *Las voces del ‘loco’*: La representación ambigua de la conciencia en *Pido la muerte al rey*, de Ramón Hernández

English title: The Voices of the ‘Madman’: The Ambiguous Representation of Consciousness in *Pido la muerte al rey*, by Ramón Hernández

Author: Sofía García Nespereira

Language: Spanish

University/Department/Year: University of Gothenburg (Sweden)/Department of Languages and Literatures/2013

This study focuses on some of the mechanisms that can create readerly ambiguity in the representation of “consciousness” (in this context understood as “mental activity”) in Ramón Hernández’ novel *Pido la muerte al rey*, which revolves around the life of psychiatric patient Gontrán Zaldívar.

One kind of ambiguity arises from the constant shift between the autodiegetic and the heterodiegetic narrators in the novel. The vocal alternation makes it challenging to discern who is speaking when homonymous verbal forms for both persons are employed. This is particularly relevant for Spanish, since the two forms for the imperfect past and conditional tense are identical.

The use of techniques such as narrative present and impersonal verbal forms, as well as the polysemy of verbs of perception, can create ambiguities surrounding the interpretation of Gontrán’s inner and outer worlds.

After our analysis, the narrative alternation in the novel suggests that both voices are brought into alignment, therefore giving the madman’s voice the same significance as the omniscient narrator’s. Furthermore, the stylistic transmission between the autodiegetic narrator’s grammatically erroneous language and the more standard language of the heterodiegetic narrator implies that the madman’s experience is in reality being privileged over the other voice in Hernández’ novel, conventionally considered as discursively hegemonic.

The central claim of this study is that *Pido la muerte al rey* shows how the boundaries between first/third person voices and inner/outer worlds do not apply to the discourse of the madman, who eventually creates a new discourse with norms of its own.

Keywords: Spanish literature, madness and literature, narratology, consciousness representation, ambiguity.

Índice

1. Introducción.....	1
1.1. Puntos de partida	1
1.2. Objetivos e hipótesis.....	3
1.3. Selección de la novela	3
1.4. Teoría y método.....	5
1.5. El ‘loco’	6
1.6. Estado de la cuestión y relevancia del presente estudio	6
1.7. Contextualización de la literatura de Ramón Hernández	9
1.8. Breve introducción a la obra narrativa de Ramón Hernández.....	12
1.8.1. Datos biográficos, trayectoria literaria y distinciones	12
1.8.2. Características de la narrativa de Ramón Hernández.....	13
1.9. Disposición del estudio.....	15
2. Consideraciones teóricas y metodológicas	17
2.1. Las obras de Cohn y Genette con respecto a la representación del pensamiento en narrativa.....	17
2.2. La ‘conciencia’	22
2.2.1. Lo mental y lo extramental.....	24
2.3. ‘Presentación’ y ‘representación’	25
2.4. El papel del lector.....	27
2.5. Narración, historia y relato	27
2.5.1. Narración y monólogo (interior)	28
2.6. Ambigüedad	28
2.7. Voz (narrativa).....	30
2.7.1. El narrador no fiable.....	31
2.8. Focalización y consonancia.....	33
2.9. La locura y el discurso.....	33
3. La voz de la conciencia de Gontrán: dualidad y ruptura de límites	37
3.1. La locura de Gontrán	37
3.2. Voces narrativas y focalización en <i>PMR</i>	38
3.2.1. La focalización	39
3.2.2. El lenguaje de ambos narradores.....	41
3.2.3. La narración de Gontrán: el narratario plural.....	44
3.2.4. La narración de Gontrán: la falta de fiabilidad	44
3.2.5. La conjunción de los dos narradores	46

3.2.6	Homonimia de las formas verbales de tercera y primera persona: ¿él o yo?	47
3.2.7	La ‘voz privilegiada’ de <i>PMR</i>	48
3.2.8	Discusión sobre la voz narrativa y la focalización en <i>PMR</i>	50
3.3	La representación de la conciencia en <i>PMR</i>	53
3.3.1	Pensamiento indirecto	55
3.3.1.1	“Contagio estilístico” en el pensamiento indirecto de <i>PMR</i>	57
3.3.1.2	Pensamiento indirecto libre	58
3.3.2	Pensamiento directo	61
3.3.3	Discusión de las técnicas de representación de la conciencia en <i>PMR</i>	64
3.4	Estrategias que problematizan la representación de la conciencia en <i>PMR</i>	65
3.4.1	El presente histórico: ¿monólogo o narración? y ¿ser narrante o ser experimentador?	66
3.4.2	Uso polisémico de los verbos de percepción: ¿ver o recordar?	70
3.4.3	Formas no personales del verbo: ¿pensamiento o acción?	74
3.4.4	Secuencias lexicográficas: ¿discurso pensado o hablado?	77
3.4.5	Discusión e implicaciones de las estrategias que problematizan la narración de pensamientos en <i>PMR</i> . Discurso ambivalente: ¿interno o externo? ..	80
4.	Recapitulación y discusión final.....	83
4.1.	Revisión del estudio	83
4.2.	Interpretación del análisis.....	86
4.3.	La palabra del ‘loco’ restituida.....	88
4.4.	Limitaciones del estudio.....	90
4.5.	Posibles vías de continuación.....	90

*Aos meus avós,
Antonio Nespereira Nespereira e Avelina Pérez Doallo:
por terme aprendido sempre,
co voso exemplo, coa vosa palabra,
o máis importante.*

Agradecimientos

La finalización de mi *licenciatuppsats* ha dependido en mucho del apoyo de personas y organizaciones que lo han posibilitado. Quisiera agradecerélos calurosamente a las más importantes.

A Ramón Hernández, sin el cual, literalmente, este estudio nunca hubiera existido. Gracias por tu literatura, pero también por tu cariño, generosidad y confianza (que hago extensivas a tu mujer María Jesús González).

A las fundaciones Knut och Alice Wallenberg y Bo Linderöth Olsson, por haberme financiado dos años de mis estudios y un viaje de investigación, respectivamente.

A mis tres tutores, Ken Benson, Andrea Castro y, en la distancia, Luis González del Valle, por vuestro afecto y por vuestro sabio consejo.

A mis compañeros y amigos de la sección de español del Departamento de Lenguas y Literaturas de la universidad de Gotemburgo, en especial Rick Ernstsson, Esther Fernández Incógnito, Linda Flores, Álvaro Foresti, Anna Forné, Eduardo Jiménez, Johan Järlehed, Gaby Mercado, Fredrik Olsson, Aymé Pino, Ingmar Söhrman, Nicole Takolander y Alejandro Urrutia, y también Lucía López, Miguel Carrera y Laura Fajín. Mil gracias por vuestro cariño y apoyo constantes, en lo académico y no académico.

Till “lunchgänget”, i synnerhet Evelyn Prado, David Sandboge, Joakim Jahlmar, Jenny Mattsson, Viktoria Börjesson, Anna Elgemark, Sara Ehrling, Evie Coussé och Caroline Almón, samt Gunnar Fridén och Thomas Ekholm. Tack för er kontinuerliga uppmuntran!

Gracias Chon (María Pérez Valero), por tu apoyo incondicional y tu valiosa amistad. Tack Mette Tjell, för ditt ständiga stöd och stora hjärta.

Till Anita Krönlein: din ovillkorliga hjälp, värme och omsorg har varit vitala för mitt välbefinnande, samt för slutförandet av denna uppsats. Tack så hjärtligt!

Á miña familia: grazas polo voso ánimo e agarimo nesta longa, por veces ben chuviosa, xornada.

1. Introducción

1.1. Puntos de partida

Ramón Hernández, prolífico autor apenas conocido en la actualidad literaria española, ha dedicado gran atención, desde la década de los sesenta del siglo XX, a la figura del marginado. ‘Locos’,¹ enfermos, y otros personajes socialmente excluidos pueblan las páginas de sus novelas y cuentos, en la mayoría de los casos como protagonistas, mostrando sus penalidades, sentimientos y pensamientos.

Una de las novelas menos estudiadas del autor, *Pido la muerte al rey* (1979), tiene también como protagonista a un ‘loco’, cuya manera de hablar y visión de mundo ocupan gran parte de la narración, pues se le dedica casi tanto espacio como al discurso del narrador omnisciente. Los acontecimientos narrados en esta obra pueden en ocasiones ser asignados indistintamente al mundo mental (al cual también llamamos “mundo interno”) y al mundo extramental (al cual también llamamos “mundo externo”) del personaje, lo que puede generar confusión y dejar al lector en la duda de qué hechos han sido imaginados y cuáles han ocurrido ‘realmente’.

Como esta novela parece conferirle a la voz del ‘loco’ la misma importancia que a la del narrador en tercera persona, investigaremos cuál es la posición del loco en el discurso en relación con el discurso normativo que puede representar el otro narrador, y si se muestra la relevancia de la visión del ‘loco’ sobre otras visiones. Asimismo, trataremos de averiguar de qué manera se manifiesta esta relevancia en la novela.

En este estudio pretendemos examinar cómo funcionan las dos voces en la obra y qué consecuencias tiene para la posición del ‘loco’ en el discurso y para la comprensión de la novela en general. En segundo lugar, queremos estudiar qué mecanismos narrativos llevan a la fusión de lo mental y lo extramental, para observar si existe alguna relación entre esta fusión y la locura del personaje. En tercer lugar, pretendemos estudiar la obra de un escritor relegado en la literatura española que trata de la marginación del individuo en una época de la historia de España donde los temas de la marginación y posterior enajenación mental pueden funcionar como una alegoría de la situación política reciente del país, así como de una invitación a reflexionar sobre el trastorno de un pueblo sacudido por las secuelas de una guerra civil y una dictadura. Con varios premios en su haber, nos gustaría explorar más a fondo la narrativa de Ramón Hernández. Dentro de la producción del autor, hemos escogido *Pido la muerte al rey* por ser la novela que más atención ha captado a nivel mediático, pero que, debido a su experimentalismo formal, no ha sido estudiada en profundidad.

La condición de marginados de los personajes hernandianos ya ha sido destacada por varios críticos (Bergeson, 1998: 51; Berasategui, 1979: 22; Freeman,

¹ Empleamos comillas simples (‘’) en todo el trabajo cuando nos referimos a un concepto específico que queremos destacar, pero si el término procede de un teórico concreto, irá entre comillas dobles. Para las comillas simples específicamente en la palabra ‘loco’, *vid.* 1.5.

1989: 68). Blanca Berasategui destaca el afán del autor por crear una literatura “del oprimido y del opresor”, donde es habitual encontrar “víctimas de la sociedad; de alguna manera unos tipos límite y siempre desgraciados” (1979: 22). También Marion Freeman (1989: 68) califica a los personajes hernandianos de “prisioneros de otros” y “víctimas de sí mismos”.²

El interés del autor por un tipo de personaje oprimido se reitera en sus entrevistas, concretamente la idea de otorgarle la palabra a los que no la tienen:

Yo concibo **la literatura como apostolado** y no puedo sustraerme, como escritor, al espectáculo de la injusticia social. A mí lo que más me preocupa, más incluso que la libertad (...), es la injusticia social, la igualdad de oportunidades. Entonces, así como hay muchos escritores que se ocupan de la burguesía (...) incluso de los opresores, creo que tiene que haber, como dice siempre Vargas Llosa, escritores que se ocupen del oprimido. (en González del Valle, 1977: 107; nuestra negrita)

Quiero escribir sin presente ni pasado, necesitamos escenarios sin límites,³ ni siquiera históricos, y, como ya demostró brillante, aunque parcialmente, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, **que la voz de los que no existen ya se oiga** y sintamos sus movimientos en nuestro lecho. (en Berasategui, 1979: 22; nuestra negrita)

La escasa crítica existente en la actualidad sobre la literatura de Ramón Hernández (*vid.* 1.6) considera que sus novelas contienen un componente social patente, por una parte, y que dedica especial atención a las interioridades del individuo que sufre, a su discurrir mental y conflictos internos, por la otra. Esto se ve en las novelas *La ira de la noche* (1970), *El tirano inmóvil* (1970), *Eterna memoria* (1975), *Los amantes del sol poniente* (1983) o *Curriculum vitae* (1993), que privilegian la voz del marginado sobre otras, y representan sus pugnas interiores y procesos mentales.

La figura del ‘loco’ aunaría los componentes social y mental mencionados, porque a menudo se trata de un personaje incomprendido cuyas interioridades quedan al descubierto. La locura del protagonista, que parece un hecho dado en las primeras páginas, suele además ponerse en duda a lo largo de estas obras, invitando al lector a la reflexión sobre el concepto de locura y sobre límites entre locura y cordura.

Tras esta breve presentación de nuestra área de estudio, pasamos a precisar los objetivos e hipótesis de nuestra investigación (1.2), la justificación de la selección de la novela (1.3), el método empleado (1.4), la explicación del término ‘loco’ a lo largo del trabajo (1.5), la relevancia de nuestro estudio en relación a la investigación sobre la

² Nuestras traducciones de “prisoner for others” y “victims of themselves”.

³ La falta de límites como elemento necesario en la creación de los “escenarios” a los que alude Hernández en la cita tienen también relevancia en el estudio de *Pido la muerte al rey*, donde, a nuestro modo de ver, la ruptura de límites es uno de los motivos más insistentes (entre locura y cordura, entre lo mental y extramental, entre el narrador y el personaje. *Vid.* capítulo 3).

narrativa de Hernández (1.6), el marco contextual del autor y su obra (1.7, 1.8), y la disposición general del estudio (1.9).

1.2. Objetivos e hipótesis

El objeto de nuestro estudio es la novela *Pido la muerte al rey* (1979),⁴ y en la sección anterior mencionamos dos tipos de ambigüedad en relación a ella que desarrollaremos a continuación, con los objetivos y sus hipótesis correspondientes.

En primer lugar, expusimos que hay una alternancia de voces narrativas que tienden en ocasiones a confundirse. Nuestro primer objetivo específico es describir el funcionamiento de esta alternancia para ver qué consecuencias tiene en la lectura de la posición del ‘loco’ en el discurso de la novela en relación al narrador heterodiegético. Para esto emplearemos un acercamiento fundamentalmente narratológico que ampliaremos apoyándonos en la obra de Foucault y otros teóricos.

La hipótesis de este primer objetivo es que la presencia de los dos narradores, uno en primera persona y otro en tercera persona, provoca que puedan equivalerse sus posiciones y por tanto legitima la voz del ‘loco’ en la novela, que pasa a conformar un nuevo discurso con propias normas. A lo largo del trabajo examinaremos las implicaciones de nuestro análisis respecto a la posición del ‘loco’ en la obra.

En segundo lugar, observamos en la novela que algunos acontecimientos narrados presentan una ambigüedad en cuanto a que pueden asignarse al mundo mental y al extramental del personaje. Nuestro segundo objetivo específico es describir los mecanismos textuales que posibilitan la lectura ambivalente (mental y extramental) de algunos acontecimientos narrados. En otras palabras, nuestro segundo objetivo consiste en analizar cómo se representa la conciencia en la novela. La hipótesis con la que trabajamos es que existen en el texto algunas “indeterminaciones” (en el sentido que propone Wolfgang Iser, 1987 [1978]; *vid.* 2.4 y 2.6) que pueden apuntar a la doble lectura de un hecho como externo o interno.

Proponemos que la narración de *PMR* plantea una noción de locura donde los límites entre lo mental y extramental han perdido su funcionalidad y que en lugar de esta separación se proyecta otra más abarcadora que incluye la experiencia total (interna y externa) del personaje.

El objetivo general de este trabajo es contribuir a la mayor comprensión de la obra objeto de estudio, a la relación entre locura y narración, y, por último pero no menos importante, al conocimiento de la literatura de Ramón Hernández (*vid.* 1.7, 1.8).

1.3. Selección de la novela

PMR narra la historia de Gontrán Zaldívar Miedes, internado en un hospital psiquiátrico y arrepentido por su presunta participación en un crimen terrorista, razón por la cual pide al rey ser fusilado. Aparte de su vida diaria en el hospital, la novela

⁴ De aquí en adelante nos referiremos a la novela como *PMR*.

relata partes de la infancia y juventud del protagonista, y su vida como interno en el hospital. Al final de la novela, Gontrán logra convocar un tribunal, formado por tres de sus compañeros de hospital, para que juzgue sus presuntos pasados desmanes y le dé la muerte que él desea.

Gontrán relata parcialmente su historia, poniendo de relieve que las injusticias y desencuentros a que ha sido sometido lo han convertido en una víctima de la sociedad y de sí mismo. Como otras obras de Hernández, *PMR* dedica una atención especial a los traumáticos recuerdos del personaje y a su sentimiento de culpa.

PMR se publicó en 1979 en la editorial Argos Vergara y no se ha vuelto a reeditar. El autor dice que esta novela constituye “un análisis de la marginación social que se produce en las grandes urbes, unido a un despliegue de lo que es la locura colectiva de una sociedad enferma de violencia, indiferente al espectáculo de la muerte ciega, indiscriminada e inútil” (en una entrevista de autoría desconocida, 1979), mientras que en otra entrevista expresa su convicción de que *PMR* es la mejor de sus obras (Berasategui, 1979). Alicia Ramos (1982: 166), señala que el tema central de *PMR* es “la dicotomía cordura-locura”, y que la ambigüedad de la obra “se extiende hasta el lenguaje”.

De entre las veintidós novelas escritas por Ramón Hernández hasta la fecha hemos escogido *PMR* por dos razones. En primer lugar, porque nos parece un buen ejemplo de transgresión de límites entre el mundo externo del personaje y el mundo interno, fenómeno que también observamos en otras novelas del autor. En segundo lugar, porque, a pesar de haber sido abundantemente reseñada –según Ruiz-Avilés (2000: 218, 219) existen al menos veinte reseñas,⁵ la cifra más numerosa de la obra narrativa de Hernández–, *PMR* nunca ha sido estudiada en profundidad, y consideramos que la complejidad de su estructura narrativa merece un análisis más pormenorizado.

PMR puede constituir un gran desafío para el lector de Hernández por sus bruscos saltos temporales y las dos voces alternantes, una heterodiegética y otra

⁵ Adviértase que Ruiz-Avilés recoge veintidós reseñas sobre *PMR*, pero dos de ellas se duplican en su bibliografía (concretamente la de Concha Castroviejo y la de Bravo), por eso, cuentan en realidad como veinte. En nuestra búsqueda hemos hallado tan sólo trece de las veinte reseñas citadas por Ruiz Avilés: “El hombre en sus límites”, de Concha Castroviejo (*Hoja del lunes de Madrid*, 4 de noviembre de 1980); “El mundo que se conjuga endemoniado”, de Cadenas (*Nueva estafeta*, marzo de 1980); “Pido la muerte al rey”, de Carlos Galán Lorés (*Alerta*, 19 de enero de 1980); “Ramón Hernández. *Pido la muerte al rey*”, de Luis González del Valle (*World Literature Today*, verano de 1980); “El parecido, La reconversión, *Pido la muerte al rey*”, de Luis Horno Liria (*Heraldo de Aragón*, 6 de abril de 1980); “*Pido la muerte al rey*”, de Margaret E. W. Jones (*Anales de la narrativa española contemporánea*, 1980); “El mundo de los oprimidos”, de José López Martínez (*Diario Regional*, 10 de febrero de 1980); “Ramón Hernández. Tránsito en innovación del realismo social”, de Dámaso Santos (*Pueblo*, 12 de enero de 1980); “*Pido la muerte al rey*”, de M. Villar Raso (*Triunfo*, 8 de marzo de 1980); “Pido la muerte al rey”, sin nombre de autor (*Hogar y moda*, 15 de febrero de 1980); “Libros”, sin nombre del autor (*La calle*, 5-11 de febrero de 1980); “Interesante novela”, sin nombre de autor (*Gaceta Regional de Salamanca*, 16 de diciembre de 1979); “«*Pido la muerte al rey*», de Ramón Hernández, novela de la marginación”, sin nombre del autor (*El País*, 20 de diciembre de 1979).

Aparte de las reseñas mencionadas por Ruiz Avilés, hemos encontrado una reseña sobre *PMR* en *ABC*: “Ramón Hernández: parábola del marginado”, de Blanca Berasategui (*ABC*, 23 de diciembre de 1979).

homodiegética. Temáticamente, la locura es uno de los ejes estructurales (*vid.* la cita que encabeza la novela),⁶ a raíz de la cual observamos una aguda denuncia contra los abusos sociales representados en la institución psiquiátrica y contra la marginación del enfermo mental.

Las reseñas sobre la novela subrayan mayormente la oscuridad de su lenguaje, lleno de juegos de palabras y anfibologías y la falta de linealidad que caracteriza a su discurso. Además, realzan el interés por la historia relatada, donde tienen cabida lo soez y lo sublime, y ponen de relieve la condición marginal del protagonista, “hijo de un suburbio”, como reza la contraportada de la obra en su única edición.

Craig Niel Bergeson, uno de los principales estudiosos de la obra de Hernández, sostiene (1998a: 205-206) que la narrativa del autor constituye una expresión del intento frustrado del ser por autorrealizarse. A pesar de que no incluye a *PMR* en el corpus de análisis de su tesis doctoral, al considerar que ninguno de los tres elementos que él escoge como requisitos para su estudio (a saber: distorsión del orden temporal y de la focalización, y presencia patente de inter/intratextualidad⁷), están suficientemente explicitados en la novela (Bergeson, 1998a: 5), le dedica unos breves comentarios. Bergeson hace hincapié en la incertidumbre que caracteriza la narración del episodio del atentado terrorista en que cree haberse involucrado Gontrán: “The narration, however, is vague: it seems unclear whether or not he [Gontrán] actually committed the crime” (1998a: 61). Nuestro trabajo busca estudiar más profundamente cómo se construye esa “vaguedad” que, según nuestra propuesta de lectura, caracteriza a toda la narración de la novela.

1.4. Teoría y método

Para examinar las particularidades que ofrece la narración en relación con la fusión entre el mundo interno y externo del personaje protagonista, vamos a analizar cómo se narran los pensamientos en la novela escogida. En lo que se refiere al estudio de la construcción del discurso de la novela, hemos escogido la narratología como área general, mientras que para observar cómo se narran los pensamientos en la novela, emplearemos la representación de la conciencia en narrativa como área específica.

Nos centraremos fundamentalmente en los conceptos de ‘voz’ y ‘focalización’, ‘conciencia’ y ‘representación’. Para el estudio de la voz y focalización partiremos de la obra clásica de Gérard Genette “Discurso del relato” (en *Figuras III*, 1989 [1972]: 75-327).⁸ La ‘conciencia’ es un concepto importante para el desarrollo del cual nos basaremos en la obra fundacional *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting*

⁶ La cita es del escritor inglés G. K. Chesterton y reza “Loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, menos la razón”.

⁷ Se refiere fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, a la presencia de referencias a otros textos de Hernández en sus obras (Bergeson, 1998a: 172; 180).

⁸ Citamos por la traducción. El original, publicado en francés con el título de *Discours du récit. Essai de méthode*, se publicó en 1972. También tendremos en cuenta los comentarios que el propio narratólogo hace en su obra posterior *Nuevo discurso del relato* (1998), traducción al castellano de su *Nouveau discours du récit* (1983).

Consciousness in Fiction (1978), de Dorrit Cohn, quien resalta la poca atención que hasta la fecha había merecido el estudio del pensamiento del personaje en narratología y propone un modelo para llevarlo a cabo a partir de la revisión de varias técnicas de representación de la conciencia, que ella considera especialmente recurrentes en la literatura francesa, inglesa y alemana. Al lado del término ‘conciencia’ Cohn emplea ‘presentación’, pero otros estudiosos emplean ‘representación’, lo cual discutiremos partiendo de otras propuestas teóricas como la de Alan Palmer (2004) y, puntualmente, Monika Fludernik (1993) y David Herman (2011).

Para discutir la posición del ‘loco’ en el discurso de la novela partiremos principalmente de la obra de Michel Foucault. En sus obras *Historia de la locura en la época clásica* (2007 [1964]) y *El orden del discurso* (1992 [1970]), el filósofo francés reflexiona, respectivamente, sobre la evolución de la noción de locura en Occidente, y de las prohibiciones veladas y abiertas en la producción de los discursos.

En el capítulo 2 discutiremos los conceptos que tienen que ver con las teorías presentadas y el modo en que serán utilizadas en el análisis.

1.5. El ‘loco’

Desde el comienzo de la novela, el lector de *PMR* es confrontado con la descripción de un individuo, Gontrán Zaldívar Miedes, internado en un hospital psiquiátrico, cuya forma de expresarse no siempre responde a las reglas gramaticales y a la propiedad léxica del lenguaje y cuyos temas tocan lo absurdo y con frecuencia lo escatológico. Además, su reiterada creencia de haber formado parte de un atentado terrorista es contradicha y refutada por otros personajes de la novela, lo que contribuye a crear una imagen de la locura del protagonista como no problemática. Sin embargo, conforme avanza la novela, observamos que la forma de expresarse de Gontrán, así como su visión de mundo, adquieren una relevancia tal que, como iremos mostrando, legitiman su voz.

Nuestras referencias a la locura y al ‘loco’ en este trabajo no quieren simplificar la enfermedad mental o la realidad del ‘loco’, un término que, al emplearse regularmente en el lenguaje coloquial, puede considerarse con un significado plano o incluso arbitrario. Por esta razón, la palabra ‘loco’ aparecerá siempre entrecomillada para indicar que estamos trabajando con una figura literaria, que somos conscientes de su complejidad y que en ningún modo implica una trivialización de su uso.

1.6. Estado de la cuestión y relevancia del presente estudio

Ya nos hemos referido a la bibliografía existente sobre *PMR*; veamos ahora brevemente la crítica que concierne a toda la narrativa del autor, para examinar el estado de la investigación sobre la narrativa de Hernández y de este modo vincular nuestro estudio a lo que se ha escrito sobre el conjunto de su obra.

Aparte de *PMR*, otra novela del autor que parece haber despertado la atención del público lector es *Eterna memoria* (1975), a juzgar por la cantidad de reseñas escritas

sobre ella,⁹ si bien el número de estudios críticos sobre cualquiera de las dos obras es exiguo.

El primer estudio que conocemos sobre la literatura de Hernández es la sección panorámica que Vicente Cabrera y Luis González del Valle dedican a las novelas de Hernández dentro de su libro *Novela española contemporánea*, de 1978.¹⁰ La trascendencia de esta aportación no sólo radica en que supone la primera publicación sobre la narrativa de Hernández, y la única hasta hoy que se ha ocupado de su narrativa breve, sino también en el acopio de recurrencias temáticas y técnicas que singularizan, según los dos críticos, la narrativa del autor. Como temas principales quieren destacar la dualidad realidad-imaginación y la común visión del hombre que desprenden sus obras. Como técnicas que sobresalen en su narrativa, Cabrera y González del Valle destacan (1978: 216-218) el punto de vista múltiple, el tiempo mental, la dicción poética y la estructura abierta. Este estudio panorámico es actualizado unos años más tarde por González del Valle (1987).

Aparte de este incipiente acercamiento general a la obra narrativa del autor, las líneas fundamentales de la crítica sobre la narrativa de Hernández han sido, por una parte, los análisis narratológicos (centrados especialmente en la focalización y la temporalidad) y, por otra parte, los estudios temáticos e intertextuales, como desarrollaremos a continuación. Los estudios temáticos giran sobre todo alrededor de la deshumanización y fragmentación del personaje hernandiano, y los intertextuales sobre las posibles influencias de las obras de otros escritores que se observan en la narrativa del autor.

En el terreno narratológico, resaltamos la tesis doctoral de Craig N. Bergeson (1998a; *vid. supra*) por considerarla la más abarcadora, significativa y reciente. Su estudio comprende seis novelas: *Palabras en el muro* (1969), *La ira de la noche* (1970), *Eterna memoria* (1975), *El ayer perdido* (1986), *Golgothá* (1989) y *Curriculum Vitae* (1993), analizadas con una base interpretativa psicoanalítica a partir de la premisa de

⁹ Sobre *Eterna memoria* se han publicado al menos dieciséis reseñas en distintos diarios entre 1975 y 1988 (Ruiz Avilés, 2000: 217), que destacan por lo general su vívido realismo y se ocupan de los aspectos temáticos, entre los que se destacan especialmente la guerra y la deshumanización del hombre descritas en la novela. Otras novelas como *Palabras en el muro* (1969), *El tirano inmóvil* (1970), *Invitado a morir* (1972), *Algo está ocurriendo aquí* (1976) y *Fábula de la ciudad* (1979) han sido también objeto de reseñas en distintos diarios, que salen a la luz en los años inmediatamente posteriores a la propia publicación de la novela. Suelen abordar aspectos temáticos generales y relacionarlos con las obras anteriores de Hernández.

Tienen tan sólo una reseña *El ayer perdido* (1986), *Sola en el paraíso* (1987), *Golgothá* (1989), *Caramarcada* (1990), *Cristóbal Colón* (1992), *Curriculum vitae* (1993), *El joven Colombo* (1995), *El secreter del rey* (1995), *Miriam* (1995), *Un destino de mujer* (1997), y *Davos Platz* (1998), cuyo único denominador común que percibimos es una narración más centrada en el contenido y menos en los juegos formales que otras obras del novelista. Los veinte relatos del autor, aunados en la obra *Diáspora* en 2004, no han sido nunca reseñados, según nuestro conocimiento.

¹⁰ Los autores estudian las novelas *El buey en el matadero*, *Palabras en el muro*, *Invitado a morir*, *La ira de la noche*, *El tirano inmóvil*, *Eterna memoria*, y los relatos “Enterrado vivo” y “El impostor”.

que el ser se crea a partir del proceso narrativo (Bergeson, 1998a: 12, 13).¹¹ La existencia del individuo hernandiano se fragmenta debido a su separación del Otro, y mediante la narración de su vida trata de reconstruir su ser para reunificarlo (Bergeson, 1998a: 21). Sin embargo, su búsqueda está abocada al fracaso, y el origen de este fracaso se encuentra en el conflicto lacaniano irresuelto entre el deseo (crear un ser unificado) y la ley (la represión de la sociedad y del padre). El recuerdo de las vidas de los protagonistas de Hernández frustra también, según el crítico, la creación de un ser unificado, porque las lagunas del olvido suelen ser completadas con la fantasía. Las conclusiones de Bergeson (1998a: 205-217) pueden resumirse en que la fragmentación en la narración de las novelas hernandianas crea un individuo también fragmentado en un mundo que no acepta fragmentación. Este individuo, quien se siente víctima de la sociedad y al que la culpa corroe, contempla la muerte como única salida y modo de resarcirse, lo que podemos leer como un modo de renacimiento o como cese absoluto del ser. Los componentes que describe este estudioso los encontramos en *PMR*, incluidas las referencias intratextuales,¹² y nuestro trabajo quiere ampliar la visión de Bergeson, desde otra perspectiva teórica, sobre el fragmentarismo existencial del personaje, que juzgamos posible definir como una identidad quebrantada que acaba por dominar el discurso, y no necesariamente como un intento fracasado de conformar un ser unificado.

Similar a los planteamientos de Bergeson, pues también parte de la narratología, se encuentra la tesis doctoral de Miguel Ruiz Avilés (en realidad, la primera cronológicamente sobre la narrativa del autor), titulada *La narrativa de Ramón Hernández* (1987). Esta obra estudia las cuatro primeras novelas de Hernández¹³ atendiendo a su temática y a aspectos tales como la temporalidad y la focalización, y constituye el primer análisis detallado sobre cuatro obras de Hernández.¹⁴

Aparte de estas dos investigaciones, las novelas y cuentos de Hernández no han sido objeto de más estudios orientados específicamente al discurso. Teniendo en cuenta que uno de los rasgos que se le han atribuido a la literatura de Hernández es su dificultad de lectura y su experimentalismo formal (*vid.* por ejemplo, Alonso, 2003), nos parece relevante estudiar en qué consiste ese experimentalismo, y en esta laguna se sustenta en parte nuestro estudio, que busca ayudar a paliar parcialmente esta carencia y llamar la atención sobre la elaborada construcción discursiva de la obra de Hernández.

¹¹ Parte de la tesis doctoral de Bergeson se publica posteriormente en el artículo “Time and Self in Two Ramón Hernández Novels: *Eterna memoria* and *Golgothá*” (2003) y en el prólogo a la edición de *Curriculum vitae* de la Society of Spanish and Spanish-American Studies.

¹² Concretamente con la novela hernandiana *Invitado a morir*, publicada en 1972, siete años antes que *PMR* (*vid.* *PMR*, p. 156). A juicio de Bergeson (1998a: 203), la intratextualidad impide la formación lineal del ser del personaje porque la narración de su vida se revela discontinua al ser ‘invadida’ por otra narración.

¹³ Las novelas analizadas por Avilés son *Presentimiento de lobos* (1966), *Palabras en el muro* (1969), *La ira de la noche* (1970) y *El tirano inmóvil* (1970).

¹⁴ Curiosamente, a pesar de que la tesis de Ruiz Avilés se llevó a cabo once años antes que la de Bergeson, emplea herramientas teóricas similares y tiene parte del corpus en común, no es objeto de discusión (ni mención) en la tesis de Bergeson.

Sobre la ambigüedad de la narrativa de Hernández sólo conocemos el estudio de González del Valle (2007) acerca de la novela breve *Caramarcada*, donde estudia la duda sobre la identidad del protagonista, que depende de dos posibilidades de lectura: que la historia haya ocurrido en el ámbito del sueño o en el de vigilia. El artículo de González del Valle pone de relieve los dos mundos, mental y extramental, presentes también en *PMR*.

La estructura de las obras de Hernández ha recibido poca atención, pero una de ellas, *Invitado a morir* (1972), ha sido analizada en tres ocasiones (Freeman, 1983; Ruiz Avilés, 1999; García Nespereira, 2009). Desde diversos puntos de vista, los tres análisis muestran cómo la novela traza un viaje de conocimiento casi mítico que acaba destruyendo y creando a un tiempo el ser del protagonista de la obra.

Se han hecho dos estudios sobre la intertextualidad y las influencias en la literatura de Hernández, concretamente a cargo de Freeman (1989) sobre la novela *Invitado a morir* y la novela *Invitation to a Beheading*, de Vladimir Nabokov; y por Ruiz Avilés (1991), quien compara la novela de Camilo José Cela *Cristo versus Arizona* con la hernandiana *Golgothá* para estudiar la representación de Cristo en ambas. La intratextualidad de las novelas de Hernández ha sido estudiada por Bergeson en el estudio que precede a la novela *Curriculum vitae* (1999) en su reedición.

El resto de los estudios sobre la obra narrativa de Hernández son artículos que se refieren puntualmente a la técnica y/o los temas de distintas obras. En su gran mayoría están firmados por Luis González del Valle, como el estudio de las novelas *Algo está ocurriendo aquí* (1980), *Fábula de la ciudad* (1980), *Presentimiento de lobos* (1984) o *Los amantes del sol poniente* (1986). Otros estudios más recientes se ocupan de la estructura de *El tirano inmóvil* (Ruiz Avilés, 1990); la relación entre arte y literatura en *Los amantes del sol poniente* (Freeman y Vallendorf, 1993); o sobre la lectura de la memoria traumática en *Eterna memoria* desde teorías psicopatológicas (García Nespereira, 2010).

1.7. Contextualización de la literatura de Ramón Hernández

El objetivo general de este estudio es llamar la atención sobre la literatura del escritor español Ramón Hernández, para lo que empezamos ofreciendo un sucinto recorrido por el tiempo literario en que comenzó a escribir, seguido de un apunte biográfico y de nuestra contextualización de su narrativa, basándonos en la historiografía de la época, los estudios críticos sobre su novelística y nuestra propia lectura de la obra del autor.

Entre los escritores más reconocidos de la narrativa de los años setenta en España se suele nombrar a Eduardo Mendoza, Marina Mayoral o Manuel Vázquez Montalbán, cuyas obras han tenido gran repercusión en la literatura peninsular actual. Pero hay escritores del mismo período que se han situado en los márgenes sin una razón aparente, como Ramón Hernández. Con más de veinte novelas en su producción, que ha

sido ampliamente reseñada, y distinguido con premios de relativa importancia, Hernández es casi un desconocido en la actualidad.

Las primeras obras del autor surgen en la línea experimental (*El buey en el matadero*; *Palabras en el muro*; *El tirano inmóvil*; *La ira de la noche*; *Invitado a morir*), que asoma también en épocas posteriores, como en la década de los ochenta (*Bajo palio*; *Los amantes del sol poniente*; *Golgothá*), de los noventa (*Curriculum vitae*) y a comienzos del siglo veintiuno (diversos relatos de *Diáspora*; *Delirium*). De la misma manera, las obras del autor de mitad del decenio de los setenta (*Eterna memoria*; *Algo está ocurriendo aquí*; *Fábula de la ciudad*) parecen haber recuperado la narratividad, pero también lo hacen obras suyas posteriores (*El ayer perdido*; *Sola en el paraíso*; *Caramarcada*; *Cristóbal Colón. Lloro por ti la tierra*), con lo cual la obra de Hernández ha alternado el experimentalismo con una concepción más tradicional de la narrativa a lo largo de toda su producción, y no en épocas estancas.

La obra narrativa de nuestro autor se alude al menos en cuatro diccionarios de la literatura hispánica: el *Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas* (AA.VV., 1988: 128), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (Gullón, 1993: 704), y los más recientes *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores* (Langa Pizarro, 2000: 172) y el volumen XIII del *Manual de literatura española* que Felipe B. Pedraza Jiménez dedica a la posguerra española (2000).

Asimismo, la obra del autor es tenida en cuenta por los siguientes estudiosos de la historia de la literatura española en sus panorámicas sobre la literatura de posguerra: Santos Sanz Villanueva (*Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*; “El marco histórico-literario”; “La novela”; *La novela española durante el franquismo*); José María Martínez Cachero (*Historia de la novela española entre 1936 y 1975*; *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*); Ignacio Soldevila Durante (*La novela desde 1936*), Margaret E. W. Jones (*The Contemporary Spanish Novel*), Ángel Basanta (*La novela española de nuestra época*), Vance R. Holloway (*El posmodernismo y otras tendencias de la novela española*) y Santos Alonso (*La novela española en el fin de siglo*).

Cuatro de los diez estudiosos que mencionan a Hernández –Sanz Villanueva (1972: 283; 1984: 167; 2010: 253); Martínez Cachero (1979: 284; 1997: 323); Holloway (1999: 64) y Alonso (2003: 44)– sitúan su obra en la generación que Sanz Villanueva acuñó como “generación del 68”,¹⁵ también conocida como “generación de los 60” (González del Valle, 2004: ix), “renovadora” (Alonso, 2003: 43) “generación de la Dictadura”, “generación del 66” (Soldevila Durante, 1982: 386), “generación del 70”

¹⁵ En un artículo publicado en *Las nuevas letras*, Sanz Villanueva (“Últimos narradores españoles” 6) explica la utilidad del marbete “generación del 68” para la denominación de una generación, no sólo por la influencia de la revolución parisina: “en primer lugar, porque coincide con el momento en que entra de lleno en la narrativa castellana una generalizada inclinación experimental (...). En segundo lugar, porque apunta el episodio tras el que iban a caer tantos radicalismos revolucionarios”. Posteriormente, en el número 26 de la revista *El Urogallo* (junio 1988: 27), el mismo estudioso insiste en la denominación de Generación del 68 en lo que él llama “manifiesto del 68”.

(Holloway, 1999: 19) o “generación de 1975” (Basanta, 1990: 64; Soldevila Durante, 1982: 385).¹⁶ Los integrantes de este heterogéneo grupo (no todos los escritores están en todos los grupos) han nacido aproximadamente entre los albores de la guerra civil española y antes de los años 50 del siglo XX.

La nómina de escritores en la que se suele situar a Ramón Hernández incluye a Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Marina Mayoral, Eduardo Mendoza o Manuel Vázquez Montalbán. De este grupo se ha destacado su concepción de la novela como exploración de estructura y lenguaje, así como la preocupación del individuo considerado independientemente de la sociedad a la que pertenece (Basanta, 1990: 65). También se ha subrayado el común sentimiento de desengaño existencial, y el haber sido “protagonistas juveniles de un inconformismo que no ha germinado sino en nihilismo existencial” (Villanueva, 1980b: 61).

A Hernández también se lo incluye en el grupo generacional de los años 50, adonde se adscribe por fecha de nacimiento, como hacen Ignacio Soldevila Durante (1982: 379-82) –el único de los críticos aquí enumerados que dedica varias páginas a la obra del autor– y Ángel Basanta (1990: 41 y 62), si bien este último ubica a nuestro escritor también paralelamente en la ya mencionada “generación del 68”.

Además, hay estudios de menor alcance temporal, que enumeran las obras narrativas más destacadas en un año o período determinados, que se hacen eco de la producción de Hernández, como la revisión de la novela de 1974 elaborada por Martínez Cachero en *El año literario español* (AA.VV., 1988: 203, 204); la de Darío Villanueva sobre el estado de la novela en el año 1977 (1980b: 468), en 1978 (*ibid.*: 717) y en 1979 (*ibid.*: 107-39), o el estudio que el crítico gallego elabora sobre el decenio 1976-1986 incluido en *Letras españolas* (*ibid.*: 52). Por último, Abraham Martín-Maestro incluye en su estudio de la novela española de los años 1982 y 1983 la hernandiana *Bajo palio* (Martín-Maestro, 1984: 170), además de hacer referencia a la reedición de *Eterna memoria* en 1982. Una obra suelta que trata sobre la literatura de los setenta y que recoge una entrevista con Hernández con una pequeña bibliografía es *Literatura y confesión* (1982), de Alicia Ramos.

El único de los críticos consultados que señala la escasa atención que recibió la obra de nuestro autor es Santos Alonso (Alonso, 2003: 43, 44), quien pone en paralelo el descuido que afectó a la obra de Hernández con la del escritor José Leyva. Alonso apunta que una de las posibles causas de tal descuido pudo haber sido la especial relevancia que adquiere en esta época la obra de los escritores de la generación anterior, observación con la que coincidimos. A ese factor podemos añadir la ingente cantidad de “nuevos nombres” en el momento en que publica Hernández, lo que causa la atención a unos pocos y el desplazamiento de los demás.

¹⁶ Sin embargo, es preciso puntualizar que para críticos como Santos Alonso la generación del 60 y del 75 son dos grupos de escritores diferentes, los primeros nacidos entre 1935 y 1940 y los segundos nacidos entre 1939 y 1949 (Alonso 43-7).

1.8. Breve introducción a la obra narrativa de Ramón Hernández

1.8.1. Datos biográficos, trayectoria literaria y distinciones

Nacido en Madrid el 22 de enero de 1935, la infancia y juventud de Ramón Hernández García transcurren en Guadalajara (Ramos, 1982: 165). Estudia Filosofía y Letras y Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid, así como de Ingeniería Técnica Agrícola en la Universidad Politécnica de Madrid, pasando a ejercer como ingeniero agrícola del Estado (AA.VV., 1988: 128; González del Valle 2006: ix).

Su andadura literaria comienza en 1966 con la novela *El buey en el matadero*, y desde entonces ha publicado veintidós novelas¹⁷ –la última de ellas, *Delirium*, se publicó en el año 2006– y un libro de relatos (*Diáspora*, 2004). Además de novela y cuento,¹⁸ Hernández ha cultivado otros géneros como biografía,¹⁹ poesía,²⁰ teatro, ensayo,²¹ artículos de prensa y crítica literaria (Ruiz Avilés, 2000: 203-12).

Un momento sin duda decisivo para la carrera novelística de Ramón Hernández fue la participación en el lanzamiento editorial que Carlos Barral (de la editorial Barral) y José Manuel Lara (de la editorial Planeta) llevaron a cabo en 1972, al suponer el impulso de su producción narrativa. Esta promoción editorial trataba de impulsar la novela española de la época, que sufría un estancamiento preocupante para muchos a causa del predominio de publicaciones dentro del realismo (Martínez Cachero 1979: 279; 1997: 319; Holloway, 1999: 64).

En el momento del lanzamiento de estos escritores tildados de “novísimos”,²² Hernández había publicado ya cuatro novelas: *El buey en el matadero* (Prometeo, 1966), *Palabras en el muro* (Seix-Barral, 1969), *La ira de la noche* (Linosa, 1970) y *El tirano inmóvil* (Seix-Barral, 1970). José Manuel Lara le edita ahora a Hernández la novela *Invitado a morir* (Martínez Cachero 1979: 280, n. 33; 1997: 320, n. 222). La importancia de Hernández en esta época ha llevado a críticos como Sanz Villanueva a considerarlo como “nombre emblemático de la narrativa novísima” (2010: 365) durante la época de publicación de sus primeras obras. Desafortunadamente, su nombre fue desapareciendo de la escena literaria española con el transcurso de los años.

¹⁷ Veintitrés, si contamos con la novela corta *Caramarcada*, después incluida en *Diáspora* (2004), recopilación de sus relatos.

¹⁸ Aparte de *Diáspora*, editada por la Spanish and Spanish-American Society en 2004, algunos de sus relatos han sido publicados en *Papeles de Son Armadans* (González del Valle, “Ramón Hernández: el novelista ante el arte” 107 n.2).

¹⁹ Escribió la biografía *Ángel María de Lera* en 1981.

²⁰ Sus poemas han sido reunidos en la obra *Acuario en Capri* (2010), en la editorial Society of Spanish and Spanish American Studies y recientemente publicados en la editorial Vitrubio (2012).

²¹ Dos de sus ensayos aparecen publicados en *Anales de la literatura española contemporánea*, a saber: “La literatura ante el nuevo siglo. Realidad y ficción en la novela” (núm. 24, 1999, pp. 269-274) y “Reflexiones sobre el arte y la novela” (núm. 30, 1-2, 2005, pp. 569-586).

También ha publicado numerosas reseñas de novelas de distinta índole en la sección de literatura del diario *El mundo*, como consta en un documento inédito que el propio escritor puso a nuestra disposición.

²² La etiqueta de “novísimos” la empleamos a partir de Martínez Cachero, quien puntualiza que el término tiene su origen en el grupo de poetas de la época, y no de narradores (1973: 277, n.30; 1997: 317 n. 218).

No obstante, Ramón Hernández fue semifinalista del premio Planeta en 1964 con *El buey en el matadero* (Ruiz Avilés, 2000: 13) y finalista del mismo premio en 1976 con *Eterna memoria* (Martínez Cachero, 1997: 433), finalista del premio de novela Blasco Ibáñez en 1967 (Ramos, 1985: 165);²³ y segundo premio Biblioteca Breve en 1968 con *Palabras en el muro* (*ibidem*). Sus premios incluyen el internacional “Águilas” en 1970 por la novela *La ira de la noche*; el “Hispanoamericano Villa de Madrid” en 1973 por *Eterna memoria* –que Planeta publicó en 1975–; el premio de novela corta “Casino de Mieres” por *Los amantes del sol poniente* en 1983 (González del Valle, 1987: 51); el “Principado de Asturias” 1998 por *Davos Platz*, y el premio Sara Navarro.²⁴

Además, nuestro escritor es miembro de honor de la Sociedad de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos (AA.VV., 1988: 128), ha sido uno de los fundadores de la revista *República de las letras*, al igual que director y editor de las revistas *Ingeniería agrícola* y *Vida silvestre*.²⁵

1.8.2. Características de la narrativa de Ramón Hernández

Los estudios críticos de las obras del autor suelen apuntar la lucha constante pero fracasada del hombre por autorrealizarse; un deseo de ser que lo lleva a su aniquilamiento (Bergeson, 1998b: 585; González del Valle y Cabrera, 1978: 215, 16; González del Valle, 2006: xii). La frustración del protagonista de la mayoría de sus novelas, incapaz de adaptarse al medio que lo rodea –de lo que se extrae una visión pesimista de la sociedad contemporánea, como apunta Soldevila Durante (1982: 380)– la explican estos críticos como consecuencia de dos factores. Por un lado, de la incapacidad por superar los obstáculos –lo que González del Valle llama “miopía” (González del Valle y Cabrera, 1978: 215)–, y por el otro, la represión ejercida por la sociedad, muy a menudo encarnada en la figura de un padre déspota e intransigente.²⁶ Al leer la obra de Hernández, observamos que la figura del padre en las novelas mencionadas ejerce una fuerza omnipotente sobre el hijo, quien queda relegado en primer lugar de su círculo más cercano (su familia) y posteriormente también excluido de la sociedad. Como apunta Freeman (1989: 68), el personaje hernandiano se suele

²³ Con la ya mencionada novela *El buey en el matadero* (1966).

²⁴ De este premio sólo tenemos la referencia presente en una nota en la *Antología del cuento español* que el autor publica con Luis González del Valle en 1985 (Society of Spanish and Spanish American Studies). Lamentablemente, no se recoge el año o la obra premiados, aunque podemos suponer que se trata de *Caramarcada*, ya que el autor publicó este relato en la revista con el mismo nombre del premio, Sara Navarro, como se indica en el documento inédito al que tuvimos acceso.

²⁵ También aquí hemos recabado información del documento inédito mencionado en la nota 21.

²⁶ Las parejas padre dominante-hijo dominado (con variaciones de género) están presentes desde los comienzos de la novelística del autor: Berilo y Celso (*Presentimiento de lobos*); Anselmo y Alberto (*Palabras en el muro*); Hans y Walia (*La ira de la noche*); Hugo y Ernesto en (*Eterna memoria*); Barnes y Eguren (*Algo está ocurriendo aquí*); Verónica y Arturo (*Fábula de la ciudad*); Ceferino y Gontrán (*Pido la muerte al rey*); Hugo y Tasio (*El ayer perdido*); Hortensia y Adrián (*Curriculum vitae*), y Hugo y Teódulo (*Delirium*).

presentar como una víctima, tanto de sí mismo, pues es un personaje atormentado, como de su entorno circundante, que lo oprime hasta su muerte o locura.

El carácter de excluido del personaje de Hernández lo relacionamos con su alienación física o psíquica. Se presentan como psíquicamente alienados Walia Eimenah (*La ira de la noche*, 1970), Ernesto Obermaidan (*Eterna memoria*, 1975), Gontrán Zaldívar (*Pido la muerte al rey*, 1979), Teódulo Ponferrada y Arcángelo Sanseverina (*Delirium*, 2006), de los cuales los dos primeros son, además, extranjeros, lo que incrementa su alienación. Por otra parte, hallamos un tipo de alienación social en *Algo está ocurriendo aquí* (1976), donde el protagonista Eguren Barnes traiciona sus ideales de juventud por pura actitud acomodaticia y vive una vida que nunca quiso vivir, de la que puede escapar, pero a la que no está dispuesto a renunciar debido a los beneficios materiales que le reporta. Adrián Maldonado (*Los amantes del sol poniente*, 1983) y su trasunto posterior Adrián Montemar (*Curriculum vitae*, 1993) habitan el mundo de los sueños, al igual que Virtudes Ladevota en *Bajo palio* (1983); todos ellos viven alienados en otra realidad diferente a la del resto de los personajes del mundo representado en la novela.

La oposición del personaje contra el padre/la sociedad es otro de los motivos que se han destacado sobre la novelística del autor. Por ejemplo, Bergeson (1998b: 600) explica el enfrentamiento entre padre e hijo en sus novelas como resultado de una voluntad malograda: los personajes aspiran a llenar el vacío lacaniano forjándose una identidad autónoma que la Ley (el padre) trata de evitar por todos los medios. El ansia por encontrarse a sí mismos los impulsa a recordar su pasado para conocer quiénes son y decidir qué rumbo tomar en sus vidas (Jones, 1985: 74). Así, relatan sus vidas los protagonistas de *Palabras en el muro* (1969); *Pido la muerte al rey* (1979); *Sola en el paraíso* (1987); *Golgothá* (1989); *Cristóbal Colón. Lloro por ti la tierra* (1992) (así como su novela posterior basada en esta *El joven Colombo*); *Curriculum vitae* (1993) y *El secreter del rey* (1995). En ocasiones encontramos incluso personajes que refieren su vida desde la tumba, lo que les confiere una omnisciencia de la que no gozaban de vivos: *Eterna memoria* (1975) y *El ayer perdido* (1986).

Como resultado de la perspectiva mental, y especialmente en las obras de Hernández en las que un personaje recuerda la historia de su vida, el tiempo narrativo se ve afectado, y puede aparecer fragmentado, circular, e incluso puede anularse (Bergeson, 1998a: 38). No hay realmente ayer, hoy ni mañana, sino que el tiempo se encuentra “aprisionado”, cerrado en los límites mentales del personaje, donde no sigue ninguna marca de medida convencional (Lera, 1979: 11), con lo que podríamos decir que el tiempo cronológico se sustituye por el emocional, que reorganiza a su manera los fragmentos de experiencia, algo característico en la corriente del “neorrealismo subjetivo” que propone Jones (1985: 72) y en la que esta estudiosa incluye las novelas del autor.

En cuanto a los espacios recurrentes de la narrativa de Hernández, destacan especialmente los lugares cerrados con carácter asfixiante (Sanz Villanueva, 2010: 366) por su exacerbada presencia en toda la obra del autor, siendo muy comunes los

establecimientos penitenciarios (cárcel, reformatorio, cuarto de castigo), y los hospitales psiquiátricos. Los primeros los encontramos en *Palabras en el muro* (1969), *La ira de la noche* (1970) e *Invitado a morir* (1972). Otras novelas como *Pido la muerte al rey* (1979) o *Delirium* (2006) presentan el segundo tipo de espacio de encierro, el de los hospitales. La reclusión del protagonista puede implicar un castigo por la desobediencia (al padre, pero también a la sociedad) y como nueva marca de exclusión, de destierro y aislamiento de la comunidad. Los espacios cerrados pueden asimismo crear un marco introspectivo donde tienen lugar las cavilaciones del personaje, la expresión de sus deseos o el recuerdo de su pasado o de su culpa, reforzando el contraste entre mundo externo opresor y mundo interno.

La narrativa de Hernández se tiñe en ocasiones de acendrado lirismo, con pasajes de singular belleza insertos en otros más prosaicos (Sanz Villanueva, 1984: 173). También se observan elementos surrealistas en su obra (Martínez Cachero, 1997: 613; AA.VV., 1988: 468, 469), característica que el propio escritor reconoce como propia de su narrativa en dos entrevistas (Sanz Villanueva, 1988: 43; Ruiz Avilés, 1988: 390).

La mayoría de los críticos consultados coinciden en los inicios experimentales de Hernández. Algunos de ellos, como Santos Alonso (2003), sólo ubican al autor bajo este marbete, opinión de la que disintimos, porque aparte de sus obras experimentales, Hernández ha escrito también otras obras de cariz más ‘tradicional’ y formalmente menos rupturistas como *Algo está ocurriendo aquí* (1976), *El ayer perdido* (1986), o *Caramarcada* (1990).

1.9. Disposición del estudio

El capítulo que sigue al presente se dedica al marco teórico y metodológico, así como a los términos más empleados en el análisis y a la justificación y discusión de las fuentes narratológicas escogidas.

El tercer capítulo constituye el propio análisis de la novela, *PMR* (1979), atendiendo a varios aspectos que se concatenan, de lo más general a lo más concreto. En primer lugar, nos detendremos en la voz narrativa y a la focalización de la novela para tener un conocimiento elemental del funcionamiento del discurso en la misma.

En un segundo apartado, examinaremos las técnicas de representación de la conciencia que vemos en la novela a partir, sobre todo, del modelo de Dorrit Cohn (1978), para ver qué caracteriza al modo de representar el pensamiento en la novela. Esta sección funciona de base para la siguiente, porque en ella estudiamos las circunstancias que permiten crear ambigüedad en la novela. El último apartado se dedica, entonces, a analizar varias estrategias que pueden crear ambivalencia ante los hechos narrados, porque permiten leerlos como mentales (internos) y extramentales (externos).

En el capítulo 4 presentaremos nuestras conclusiones, que pondremos en relación con la posición del ‘loco’ en el discurso, y donde también incluimos una propuesta de continuación de la investigación.

2. Consideraciones teóricas y metodológicas

En este capítulo vamos a discutir las perspectivas teóricas de las que partimos en nuestro análisis de *PMR* (que llevaremos a cabo en el capítulo 3). Nos detendremos primeramente en las obras de Gérard Genette (1989 [1972], 1998 [1983])²⁷ y Dorrit Cohn (1978), para justificar sus aportes y discutir las diferencias en su acercamiento a la representación de pensamientos en narrativa.

En segundo lugar, discutiremos nuestro empleo de algunos conceptos que tendrán relevancia en el análisis, como el concepto de ‘conciencia’ y ‘lo mental y extramental’ dentro del ámbito de los pensamientos del personaje, así como de lo que entendemos por ‘presentación’ y ‘representación’ de tales pensamientos. En el terreno más específicamente narratológico nos interesa detenernos en nuestro uso de voz narrativa, narrador y “ser narrante” (“narrating self”, término de Cohn); así como de focalización y “consonancia” (“consonance”, término de Cohn), junto al papel del lector y la tríada formada por la narración, la historia y el relato. Como nuestro estudio analiza las estrategias textuales que pueden generar una lectura ambigua con respecto a lo que piensa el personaje, aclararemos también qué entendemos por ‘ambigüedad’.

Además, reflexionaremos brevemente sobre la locura y el discurso a partir de *Historia de la locura en la época clásica* (2007 [1964]) y *El orden del discurso* (1992 [1970]), de Michel Foucault, en el último apartado de este capítulo, ya que uno de nuestros objetivos es analizar la posición del ‘loco’ y su discurso en la novela.

2.1. Las obras de Cohn y Genette con respecto a la representación del pensamiento en narrativa

Ya hemos dicho que la narración de *PMR* se ocupa muy frecuentemente del mundo interno de Gontrán Zaldívar, que en ocasiones puede confundirse con su mundo extramental. La obra *Transparent Minds* (1978), de Dorrit Cohn pretendió ser una reacción ante la poca atención que la narratología reciente (específicamente Genette) había otorgado al análisis del pensamiento (Cohn, 1978: vi). En efecto, Genette (1989 [1972]) reconoce sólo tangencialmente el pensamiento como objeto específico del análisis narratológico (1989 [1972]: 229), y en todo caso no distingue entre el discurso hablado y el pensado,²⁸ que él analiza por igual bajo la categoría del modo narrativo. Dentro del modo, estudia la “narración de acontecimientos” y la “narración de palabras” (Genette, 1989 [1972]: 22 y ss.), estableciendo tres grados de distancia entre el narrador y lo narrado, desde el extremo más “diegético”, donde la intervención del narrador es

²⁷ Nuestras referencias a las obras de Genette pertenecen a sus versiones en español. Para *Discourse du récit* (1972) citaremos según la edición de *Figuras III* (1989), en su edición de Lumen, y para *Nouveau discours du récit* (1983) citaremos según *Nuevo discurso del relato* (1998), en su edición de Cátedra.

²⁸ Aparte de Genette, tampoco hacen esta distinción otros narratólogos como Chatman, Margolin o Bal (Palmer, 2004: 63, 64).

máxima y la del personaje mínima, hasta el más “mimético”, donde la intervención del narrador es mínima y la del personaje máxima (*ibid.*).²⁹

Tras las críticas que Cohn hace a Genette sobre la supuesta desatención del teórico francés al pensamiento en narrativa,³⁰ Genette reconsidera levemente sus presupuestos y los revisa (*vid.* 1998 [1983]: 41 y ss.; Cohn y Genette, 1992: 264).³¹ Aunque en estas correcciones vemos una voluntad de inclusión del pensamiento en la representación narrativa, la postura de Genette en su obra revisada sigue siendo la misma que la que mantenía en su obra original, en donde defendía que la única imitación que puede llevar a cabo la narrativa es la imitación de palabras, porque el lenguaje sólo puede imitar lenguaje (Genette, 1989 [1972]: 222, 226 y ss.). Para Genette, la narración de acciones y la de pensamientos derivan, por tanto, necesariamente en la narración de palabras (*ibid.*). Según este punto de vista, colegimos que la imitación “pura” del pensamiento de un personaje por medio de la narrativa exige para Genette que el pensamiento sea verbal, con lo que todo pensamiento no lingüístico queda aquí excluido, por eso entiende que, en narrativa, no hay diferencia entre la representación de los pensamientos y la representación del discurso hablado.

A pesar de las diferencias entre los dos estudiosos, siendo la diferencia más relevante para nuestro estudio la del reconocimiento (Cohn) o refutación (Genette) del pensamiento como objeto de análisis narratológico propio, los sistemas de ambos se basan en la teoría de los actos de habla.³² Pero como Alan Palmer (2004: 54) pone de relieve, la terminología de Cohn, que defiende la independencia del pensamiento con respecto al discurso hablado como objeto de estudio de la narratología, tampoco deja clara la diferenciación entre discurso verbal y pensamiento, ya que los términos “monólogo” o “(-) narración” (como en “psiconarración”) también remiten directamente al carácter discursivo del pensamiento.

El uso de los modos del discurso tradicional para el estudio de la representación de la conciencia revela, como señala Monika Fludernik (1993: 5), la equiparación en mayor o menor grado entre la narración del discurso hablado y la del

²⁹ Más abajo en este mismo apartado explicaremos cómo entendemos los términos de ‘mímesis’ y ‘diégesis’. *Vid.* también 2.3 sobre ‘representación’ y ‘presentación’.

³⁰ Recordemos que la obra de Genette de 1998 [1983] constituyó en parte una respuesta a las críticas que Cohn había vertido sobre la primera obra del narratólogo francés (1989 [1972]), expuestas en *Transparent Minds*, en un artículo de 1981 y en una carta personal enviada a Genette en 1983, que Genette responde. Estas dos cartas (una de Cohn a Genette y otra de Genette en respuesta a la de Cohn), originalmente escritas en francés en 1983 y publicadas en *Poétique* en 1985, reflejan el vivo debate entre los dos teóricos acerca de la representación de los pensamientos en narrativa. Como declara la crítica Ingeborg Hoesterey: “This correspondence attests to the cross-fertilization characteristic of the narratological enterprise at its zenith” (1992: 6). Las cartas son traducidas por la propia Cohn al inglés en 1992.

³¹ Retractándose, por ejemplo, del título del apartado “Relato de palabras”, que ahora propone denominarlo “Modos de Reproducción del discurso **y el pensamiento** de los personajes en el relato literario escrito” (Genette, 1998 [1983]: 36; nuestra negrita).

³² Al que se conoce con el nombre de “speech categories” (Palmer, 2004: 43), “speech-category approach” (Herman, 2010: 248), y a lo que nosotros nos referimos como “modos del discurso” o “categorías de los actos de habla”. Las traducciones de las técnicas y de los ejemplos (tomados éstos de Palmer, 2004: 54) son nuestras.

pensamiento, y conlleva la asunción de que todo pensamiento es verbal, lo que establece una relación mimética entre pensamiento y lenguaje (Fludernik: 1993: 5). Pero la mimesis en narrativa puede indicar que existe una realidad preexistente al lenguaje, lo cual se acentúa en la narración de los pensamientos del personaje. Los narratólogos Luc Herman y Bart Vervaeck (2001: 23) lo expresan del siguiente modo en su obra sobre el análisis narrativo:

The central problem of consciousness representation comes down to **the relationship between the representing agent and the one who is being represented**. If a narrator represents a character's thoughts, one may ask to what extent this representation will be **pure and authentic**. The reader may think that he or she gets the character's **actual** ideas, while in fact he or she may only get formulations and opinions belonging to the narrator, who paraphrases the ideas in question. (2001: 23; nuestra negrita)

Los términos “pure and authentic”, y “actual” que usan Herman y Vervaeck remiten a un foco de discusión en el ámbito de los estudios de la conciencia en narrativa que ya hemos mencionado parcialmente y que retomaremos más abajo (*vid.* 2.3): la mayor o menor fidelidad o correspondencia entre las palabras del narrador y los pensamientos del personaje.

En términos generales, podemos decir que cuanto más fiel sea la representación del pensamiento o discurso de un personaje, mayor grado de mimesis se considera que posee ese pasaje. Cuanto menos fiel sea, esto es, cuanta mayor elaboración muestre el narrador respecto a los pensamientos del personaje, mayor grado de diégesis.³³ Pero, como subrayan Herman y Vervaeck (*ibid.*: 94, 95), esta relación entre lo narrado y el mundo representado se puede entender o bien como que la narración es la reproducción de una realidad, siendo ésta, por tanto, anterior, o bien como que la narración es la producción de una realidad, siendo ésta posterior. Para nosotros, la representación se refiere a producción y no a reproducción, lo que significa que, al hablar de la representación mimética de los pensamientos del personaje, estamos implicando que crea una *ilusión* de mimesis, porque es una realidad construida a través del lenguaje.

A este respecto, Genette y Cohn contemplan tres grados de distancia entre el narrador y lo narrado, que comprenden desde el extremo que ellos consideran más diegético o indirecto hasta el más mimético o directo. Los tres grados pueden considerarse tres niveles de visibilidad del narrador:³⁴ el grado de mayor visibilidad implica su constante intervención y los escasos pasajes en los que cede la palabra al personaje, que corresponde al discurso indirecto. Por el contrario, el grado de menor visibilidad del narrador implica que la voz del personaje es la que adquiere relevancia en discurso directo, y el narrador, aunque presente, permanece en un segundo plano. En el lugar intermedio se encuentra un narrador que presenta el discurso del personaje de

³³ Los términos ‘presentación’ y ‘representación’ de la conciencia remiten a la misma discusión, como veremos en 2.3.

³⁴ En este párrafo nos basamos en Genette (1989 [1972]: 228 y ss.) y Cohn (1978: *passim*).

manera indirecta –esto es, parafraseando su discurso–, pero adoptando su subjetividad, que suele aflorar en la sintaxis o el estilo propios del personaje.³⁵

Aparte de la diferencia señalada más arriba sobre el acercamiento al análisis del pensamiento en narrativa, entre los modelos de Genette y Cohn observamos tres diferencias fundamentales.³⁶ En primer lugar, su nomenclatura: mientras Genette emplea el término “discurso”, Cohn propone “psico-/autonarración” y “monólogo”, pues le interesa subrayar que para ella no todo pensamiento es lingüístico. En este sentido, como también indican Fludernik (2009: 80) y Palmer (2004: 56), el modo más indirecto permite narrar el estado inconsciente del personaje, porque la visibilidad del narrador en la narración es máxima y la del personaje, incapaz de narrar su propia inconsciencia, mínima. Las formas de Cohn se llaman “psiconarración” y “monólogo autonarrado”. Del mismo modo, y por la razón inversa, el “monólogo citado”/“monólogo autocitado” son las técnicas que Cohn considera menos aptas para narrar estados de inconsciencia (Cohn, 1978: 56).

El modelo de Genette difiere del de Cohn en que aquél desestima la persona gramatical (primera o tercera) como elemento definidor de una narración, puesto que para él lo determinante son las relaciones entre los distintos elementos narrativos (Genette y Cohn: 1992: 265).³⁷ Por su parte, Cohn distingue (1978: 15), entre narraciones en primera persona (aquellas en las que el narrador explicita un “yo narrador”) y las de tercera (aquellas en las que el narrador no explicita un “yo narrador”).³⁸

En tercer lugar, el orden de distribución de los distintos tipos es diferente en Cohn y Genette: Cohn dispone el “monólogo narrado”/ “discurso traspuesto” en último lugar y no en medio, ya que considera que el “monólogo narrado” es la combinación de los otros dos modos de presentar la conciencia y su disposición obedece a razones puramente didácticas (Cohn, 1992: 259). Ante esta ordenación responde Genette (1988 [1983]: 59) y defiende su colocación del “discurso traspuesto” en el medio, entre el “discurso narrativizado” y el “discurso directo”, para mantener la progresión de mayor a menor distancia entre el narrador y el personaje.

³⁵ Esta forma es también conocida como “estilo indirecto libre”. Cohn (1978) lo llama “monólogo narrado” y Palmer (2004) “pensamiento indirecto libre”, y constituye uno de los términos más discutidos de la narratología. Una de las hipótesis que se formulan en torno a su uso es que logra fusionar las voces del narrador y el personaje (la llamada “dual-voice hypothesis”, Herman, 2011: 258, n. 12), que veremos en el análisis de *PMR* (vid. 3.2.1.2).

³⁶ Nos basamos en Genette (1998 [1983]) y Genette y Cohn, (1992: 258-266).

³⁷ De ahí que, en la categoría de persona, divida a las narraciones en “heterodieéticas”, “homodieéticas” y “autodieéticas” (Genette, 1989 [1972]: 302 y ss).

³⁸ Otro de los caballos de batalla en las discusiones de Cohn y Genette ha sido qué voz (en primera o tercera persona) domina en el monólogo interior (que Genette llama “discurso traspuesto”). Genette rechaza asignarle una persona, porque considera que su autonomía impide esta asignación, de la misma manera que un diálogo no pertenece a la primera o a la tercera persona, sino que está inserto en un contexto de primera o tercera persona (Cohn y Genette, 1992: 264, 265). Sin embargo, la teórica estadounidense opina que el monólogo interior es una forma en primera persona, aunque lo incluye al mismo tiempo en una categoría independiente, adoptando así una solución a medio camino. Aunque este asunto requeriría más espacio y detenimiento, nosotros consideramos que como el monólogo depende de una sola voz, el “yo” hablante, debería integrarse en las formas de primera persona u homodieéticas.

Si observamos *PMR* a la luz de las categorías propuestas por Cohn, una de las rupturas que veremos en el análisis de la novela será la indistinción entre el “pensamiento directo” del personaje y el “pensamiento indirecto libre”, e incluso entre “pensamiento indirecto” de primera y de tercera persona, debido a que operan en el texto ambigüedades que posibilitan ambas lecturas, fundamentalmente la homonimia entre primera y tercera personas verbales (*vid.* 3.1.1.). La consecuencia más directa en la narración es la indistinción de las voces entre narrador en tercera persona y narrador protagonista, así como entre la voz del narrador y la voz del personaje, con lo que los límites entre personaje y narrador, entre historia y narración, pueden tornarse borrosos o verse anulados.

Contra el uso de las categorías clásicas del discurso (“speech categories”) para el estudio de la conciencia, se alza Alan Palmer (2004) por considerarlas a todas luces insuficientes para describir lo que ocurre en lo que él denomina “mentes ficcionales” (“fictional minds”, tal y como titula su obra). Aunque no hace uso del modelo de los actos de habla, Palmer lo reestructura puntualmente (en 2004: 13 y 54) omitiendo la diferencia entre las personas gramaticales (primera y tercera) propuesta por Cohn y modificando la nomenclatura para extraerle sus connotaciones lingüísticas, lo que considera una simplificación de los distintos estados de la mente (Palmer, 2004: 57, 58). Así, sustituye los términos de Cohn “narración” o “monólogo” por “pensamiento”.³⁹ En nuestra concepción de ‘conciencia’ que explicaremos en este capítulo (*vid.* 2.2) consideramos que el término debe englobar los pensamientos lingüísticos y no lingüísticos del personaje, propiedad que asume la propia Cohn (1978: 11), pero que no observamos explícitamente en su modelo. Emplearemos por lo tanto la terminología de Palmer en lugar de la de Cohn por considerarla más cercana al objeto que analiza, que es el pensamiento del personaje,⁴⁰ a pesar de seguir la tipología de la estudiosa estadounidense.

A diferencia de Cohn, para quien la mente/conciencia del personaje se puede rastrear en el discurso de la obra, la conciencia en Palmer es un constructo que elabora

³⁹ Nótese sin embargo que los nombres de estos modos del discurso pensado proceden originariamente de Leech y Short (1981), como apuntan Peter Hühn *et alii* (2009: 38) en su obra panorámica sobre narratología. La obra de Palmer analiza fundamentalmente las relaciones entre la mente del personaje y el contexto social en que se inscribe, teniendo en cuenta no sólo el pensamiento del personaje especificado en el discurso, sino sus actitudes, disposiciones y propósitos (Palmer, 2004: 53). En el estudio de las mentes ficcionales, Palmer considera relevante incluir otras disciplinas que se ocupan de la mente en el mundo extraliterario, como la filosofía de la mente, la ciencia cognitiva o la psicolingüística, a los que considera “discursos paralelos” al de la narratología (2004: 171) y por tanto teorías relevantes con posibilidades de enriquecer el análisis de las mentes ficcionales en narrativa (*ibid.*). Su propuesta combina el análisis del personaje y la representación de la conciencia en narrativa, y supone un acercamiento a los dos planos de la narrativa (historia y discurso) a través de la acción (*vid.* Palmer, 2004: 30), al contrario de otras teorías narratológicas basadas en uno de los dos planos de la narrativa (o bien en la historia o bien en el discurso).

⁴⁰ Discrepamos de la visión de Palmer sobre la mayor eficacia del término “thought report” con respecto a la “psycho-narration” de Cohn, pues ambos conceptos hacen referencia explícita tanto al modo narrativo (“report” en Palmer; “narration” en Cohn) como al carácter mental de lo narrado (“thought” en Palmer; “psycho-” en Cohn).

el lector (Palmer, 2004: 31), y que tiene en cuenta el contexto social y físico del personaje, y no sólo los pasajes de discurso interior/pensamiento, como había hecho Cohn (Palmer, 2004: 53). Palmer incluye la acción del personaje como parte de la conciencia porque considera que la totalidad de la historia se puede relacionar con la mente mediante un proceso de especulación por parte del lector acerca de los motivos e intenciones que llevan a los personajes a actuar (2004: 30, 31). De este modo, Palmer incluye al lector en la producción de las mentes ficcionales, mientras que Cohn se ciñe únicamente al texto para analizar el funcionamiento de la conciencia en narrativa.

Desde nuestro punto de vista, las propuestas de Cohn y Palmer suponen dos acercamientos distintos a la mente de los personajes donde el objeto de estudio de ambos posee distintas características. Entendemos que la conciencia para Palmer es un concepto mucho más extenso que para Cohn (*vid.* 2. 2): lo construye el lector, tiene en cuenta el contexto del personaje e introduce otras disciplinas ajenas al estudio de la narrativa. Cohn se ciñe, por el contrario, al texto y su “gramática”, sin tener en cuenta al lector ni introducir otras disciplinas en el análisis. A pesar de que tomaremos la perspectiva del lector en nuestro análisis (*vid.* 2.4), y vemos que la propuesta de Palmer parece abrir más posibilidades de interpretación y profundización en la mente del personaje que el modelo de Cohn, nuestro análisis de *PMR* se basa en la conciencia presente a nivel discursivo, para el cual la propuesta de Cohn nos resulta más productiva, al tener en cuenta menos variables, y por tanto nos puede dar mayor libertad a la hora de analizar el texto, aunque también puede resultar insuficiente. Como sugiere David Herman (2010: 250), el sistema de Cohn permite rastrear en el texto las marcas que indican la relación, mediada o no, entre el lenguaje del narrador y la subjetividad del personaje. Precisamente esta relación será muy provechosa para la que guardan el personaje y el narrador en la obra, y constituirá la base de algunas de las ambigüedades que encontramos en *PMR* (*vid.* 3.4.).

2.2. La ‘conciencia’

En los estudios narratológicos consultados, observamos que al término ‘conciencia’ (‘consciousness’) podemos asignarle al menos dos sentidos, uno más limitado (que podríamos hacer equivaler a ‘pensamiento’), y otro más amplio (que podríamos hacer equivaler a ‘experiencia’).

Nuestro empleo del término es el más restringido, y se basa en la obra de Cohn. Sin embargo, el problema fundamental es su falta de definición concreta. En uno de los acercamientos a una explicación de ‘conciencia’, Cohn considera que esta está formada por dos elementos: tanto de lenguaje como de “otra materia mental” (“other mind stuff”; Cohn, 1978: 11). La imprecisión de este comentario deja el término sin demarcación léxica concreta, y su gravedad radica en que el objeto de estudio del libro queda sin definir. Si Cohn denuncia (1978: 10) que Genette y otros narratólogos hayan descuidado

el estudio de la ‘conciencia’ en narrativa, su propia obra debería tratar de cubrir la omisión y delimitar su objeto de análisis.⁴¹

La definición que adoptaremos proviene, en parte, de Sharon Jackiw (1981: 119), quien propone en su reseña de *Transparent Minds* que la ‘conciencia’ de Cohn comprende los pensamientos no exteriorizados, las percepciones, los sentimientos y los recuerdos del personaje de una obra narrativa. A esta definición nos gustaría añadir, basándonos en nuestra lectura de la obra de Cohn, las producciones inconscientes del personaje, como las imágenes mentales de carácter alucinatorio u onírico sobre las que el personaje no tiene control. Entendemos el término ‘conciencia’, por tanto, como equivalente a la actividad mental del personaje.

Otros términos afines a esta acepción de ‘conciencia’ son ‘experencialidad’ (‘experientiality’, Fludernik, 1996: 49 y *passim*), ‘subjektividad’ y ‘mentes ficcionales’ (Palmer, 2004; Herman, 2011), donde la ‘conciencia’ asume dos significados, como mundo interior representado en la narración, y como ‘subjektividad’ o ‘experiencia’. A diferencia de posiciones como la de Genette, quien sostiene que la esencia de la narrativa es el cambio, la transformación (1988 [1983]: 18 y ss.), para estos teóricos (Fludernik, Palmer, Herman) la conciencia (la ‘experencialidad’, el acceso a las mentes ficcionales) es la cualidad esencial de la narrativa.⁴²

Fludernik (1996: 43 y ss.) plantea su concepción de la conciencia como eje cognitivo que vertebra la narrativa en una teoría orientada al proceso de lectura e interpretación del género narrativo. Como ocurría con Palmer y sus mentes ficcionales (*vid.* 2.1), Fludernik sostiene que la conciencia no *existe* en el texto, sino que se construye a partir de tres elementos: el personaje, el ente que relata la historia y el ente que ve (Fludernik, 1996: 50). En su complejo modelo, la narratóloga alemana (1996: 43 y ss.) propone cuatro niveles con distintas categorías cognitivas de ocurrencia habitual en el proceso de lectura de una obra narrativa. Estas categorías las considera “naturales” por basarse en la experiencia pragmática del lector sobre una historia en general, que influyen al lector en la interpretación de la narrativa (1996: 45).⁴³

La ‘conciencia’, en sentido amplio en el modelo de Fludernik, abarca, por lo tanto, no sólo el pensamiento del personaje, sino la experiencia vivida por él y sus “esfuerzos intelectuales” (“intellectual attempts” Fludernik, 1996: 49, 50) para abordar su experiencia. Esto la lleva a decir, finalmente, que: “All narrative is built on the mediating function of consciousness [...] Narrative modes are therefore all ‘resolved’ or mediated on the basis of cognitive categories which can be identified as categories of

⁴¹ Tampoco Fludernik (1996, 2009) lo define en la bibliografía que consultamos, ni siquiera en el glosario de su *Introduction to Narratology* (2009).

⁴² Como indica Palmer (2004: 30), esta acepción de “experiencia” o “subjektividad” se encuentra ya parcialmente en Mieke Bal (1985), cuando define “fábula” como “una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o **experimentan**”. Asimismo, Bal dice que “actuar” es “causar o **experimentar** un acontecimiento” (Bal, 1985: 13; nuestra negrita).

⁴³ Así, los niveles de su modelo se relacionan con el conocimiento del lector como receptor de historias en el amplio sentido de la palabra (no sólo literarias o escritas, sino provenientes de una conversación, chistes, anécdotas, etc.), lo que, según Fludernik (1996: 45), dota al lector de herramientas básicas que le ayudan a descifrar los textos narrativos.

human consciousness” (Fludernik, 1996: 49). La conciencia ha ampliado su alcance léxico al de ‘experiencialidad’ y constituye, para Fludernik, el rasgo fundamental y definitorio de la narrativa (Fludernik: *ibid.*; Herman, 2010: 256).⁴⁴

Este sentido ampliado del término ‘conciencia’ lo reconocemos también en Alan Palmer (2004),⁴⁵ cuya propuesta se distingue de la de Fludernik en que incluye la acción en su concepción de conciencia, y propone la adhesión de la ‘conciencia’ (en sentido amplio) a la categoría de personaje. Conciencia y personaje se aúnan, según Palmer (2004: 58), bajo un solo marbete llamado “mente” (o “mente ficcional”).⁴⁶ Para el teórico anglosajón, el estudio de las mentes en ficción que lleva a cabo la narratología es solamente *uno* de los medios posibles para analizar la mente.

Si tenemos en cuenta que la ‘conciencia’ de Cohn corresponde aproximadamente a ‘vida mental’ que deducíamos más arriba, podemos decir que las propuestas de Fludernik, Palmer y Herman han ampliado el concepto de ‘conciencia’ en dos sentidos: han generado otra acepción, que se extiende hacia las percepciones, intenciones y actitudes del personaje, esto es, hacia la experiencia, que ha ocurrido en sentido horizontal. Pero también han ampliado el significado de ‘conciencia’ de manera que no sólo afecta al personaje, sino también al narrador, lo que constituye una ampliación en sentido vertical.

A pesar de que la ampliación del término de ‘conciencia’ abre muchas más posibilidades de análisis narrativo, el motivo principal que dificulta su aplicación en nuestro análisis es su falta de economía en comparación con la propuesta de Cohn, pues la complejidad añadida de los análisis textuales desde su punto de vista implicaría tener en cuenta más aspectos cuya relevancia para el análisis de las ambigüedades textuales nos resulta dudosa. Por eso, como ya apuntamos arriba, nos basaremos en una acepción limitada del término ‘conciencia’, que equivale aproximadamente a ‘vida mental’.

2.2.1. Lo mental y lo extramental

Aunque el concepto de ‘conciencia’ que utilizaremos en nuestro estudio engloba los pensamientos conscientes e inconscientes del personaje, veremos en el análisis que los límites entre lo que ocurre en la mente del personaje y fuera de ella se complican y difuminan. Para referirnos a lo que ocurre dentro de la mente del personaje, hablaremos simplemente de ‘lo mental’ del personaje. Por el contrario, para referirnos a lo que ocurre fuera de la mente del personaje hablaremos de ‘lo extramental’ o,

⁴⁴ Como teoría contrapuesta a la de Fludernik, los estudiosos Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson han propuesto una narratología que ellos bautizan como “unnatural” (“no natural”) y cuyas bases desarrollan en su artículo de 2010 “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18 (2), 113–136.

⁴⁵ Aunque Herman (2011) no expresa su punto de vista con respecto a su concepción de ‘conciencia’ en la bibliografía consultada, su uso del término se asimila a los postulados de Palmer (2004), según explica en la obra mencionada (Herman, 2011).

⁴⁶ El concepto de ‘conciencia’ / ‘mente’ se amplía en Palmer hasta el punto de hablar de “mente más allá de la piel” (“mind beyond the skin”, Palmer, 2004: 11), una expresión gráfica que ilustra la idea de que la mente para Palmer no sólo incluye los pensamientos del personaje, sino que se extiende a lo que rodea a su acción, como sus intenciones y emociones.

simplemente, de la ‘realidad empírica’ del personaje. Los términos ‘mental-extramental’ oponen lo que ocurre *dentro* de la mente del personaje frente a lo que ocurre *fuera* de ella, lo que supone una clara preferencia por el espacio mental, componente no marcado de la pareja, dado que en esta novela predomina la focalización interna. Siguiendo a Cohn (1978) y Fludernik (1993, 1996), emplearemos también ‘(mundo) interno’ y ‘(mundo) externo’.

2.3. ‘Presentación’ y ‘representación’

Cuando revisamos las obras de Cohn (1978), Fludernik (1993, 1996) Palmer (2004) y Herman (2011) observamos que, mientras Cohn habla de ‘presentación’ de la conciencia, Fludernik, Palmer y Herman hablan de ‘presentación’ y ‘representación’. En este apartado discutiremos cómo entendemos las diferencias entre uno y otro y de qué manera los utilizaremos en nuestro análisis.

Como ocurría con ‘conciencia’, Cohn tampoco define el término ‘presentación’ en el subtítulo de su obra, una laguna que sólo ha sido indirectamente resaltada en las reseñas consultadas sobre la obra de la narratóloga. Una de ellas es la de Paul Hernadi (1980: 207) quien alude a que, a pesar de que el subtítulo de *Transparent Minds* sea “Narrative Modes for *Presenting* Consciousness in Fiction”, Cohn examina tanto la presentación de la conciencia (esto es, según Hernadi, la manera de narrar los pensamientos del personaje) como la representación de la conciencia (esto es, según Hernadi, la manera de reproducir los pensamientos del personaje).

En su obra, Cohn (1978: 7, 9) hace equivaler indirectamente los términos ‘representación’ y ‘mímesis’; mientras ‘presentación’ la equipara a ‘diégesis’, definiendo posteriormente la diégesis como “narración pura” (“pure narration”), y la mímesis como “imitación pura” (“pure imitation”, Cohn, 1981: 170). Según esta diferenciación, la adopción exclusiva del vocablo ‘presentación’ en el subtítulo de *Transparent Minds* indicaría que Cohn trata solamente las formas que implican narración –esto es, las formas indirectas del discurso, como la “psiconarración” y el “monólogo narrado”– en detrimento de las formas que implican imitación –esto es, las formas directas del discurso, como el “monólogo citado” que reproduce literalmente el pensamiento verbal del personaje. En estos casos directos, la voz del narrador permanece oculta en favor de la cita literal de los pensamientos del personaje. El problema que hallamos aquí es que esta concepción, o bien sólo incluye el pensamiento verbal, o bien considera que todo pensamiento es verbal.

Como ya hemos apuntado en la primera sección de este capítulo, Genette (1989 [1972]: 222, 226 y ss.) sostiene que toda mímesis en narrativa es “estrictamente textual”, esto es, solo puede ceñirse a la imitación de las palabras de que está constituido el texto. A lo largo de su obra, entendemos ‘mímesis’ como la mínima distancia narrativa existente, donde el narrador está oculto (en las formas que recogen el

discurso directo de un personaje).⁴⁷ Vemos dos sentidos en el uso de ‘mímesis’ en Genette, que aquí estamos tomando como sinónimo de ‘presentación’. En primer lugar, Genette parece entender la mímesis como imitación de un hecho, lo que considera imposible de llevar a cabo por medio del lenguaje (y, por tanto, por medio de la narrativa). Pero en segundo lugar, leemos la ‘mímesis’ en Genette como representación, esto es, como el mínimo grado indispensable de distancia entre el narrador y lo narrado (por ejemplo, un diálogo o un monólogo, donde el narrador está invisibilizado como ente mediador). Como la primera ‘mímesis’ la considera imposible en narrativa, Genette habla de una “ilusión mimética” (1998 [1983]: 223 y ss.), que se logra en narrativa con la ayuda de determinadas técnicas.⁴⁸

Pero el teórico francés sostiene que ‘representación’ también puede entenderse como “simulación” (1988 [1983]: 15, 16) o fingimiento. La narrativa sería en este caso un modo de representación de entre otros posibles (Genette, 1988 [1983]: 16).⁴⁹ Desde este punto de vista, Genette parece partir de la base de que la narrativa imita una historia preexistente, lo que contradiría la concepción de la mímesis que, según él, sólo puede imitar palabras, y por tanto, nunca una realidad. Nosotros consideramos con Fludernik (1993: 15-23) y Herman y Vervaeck (2005: 14) que la narrativa nunca enseña la realidad directamente, sino que crea una realidad propia, lo que significa que la mímesis en narrativa debe entenderse como una “estrategia retórica” (Fludernik, 1993: 20).⁵⁰ Entendemos por tanto ‘representación’ como *ilusión* de mímesis, por la cual se da por hecho que el lenguaje da la impresión de imitar, que en narrativa se expresa con los modos considerados más directos (monólogo citado, por ejemplo), por haber menor distancia entre el narrador y el personaje. Igualmente, entendemos ‘presentación’ como ilusión de diégesis, donde la presencia del narrador es constante y la del personaje, (casi) inexistente.

Consideramos que la ‘representación’ indica la capacidad de la literatura de crear una realidad diferente y paralela a la extraliteraria. Independientemente del objeto representado, la narrativa es capaz de crear su propia realidad, y por tanto puede tener base empírica o no para esta creación. Desde este punto de vista, la representación de los pensamientos en narrativa sería la libre conformación del funcionamiento de una mente según la concepción que de ella tenga su autor.

⁴⁷ Esta asunción de la mímesis se condensa en la frase de Genette “fingir mostrar es fingir callarse” (Genette, 1989 [1972]: 224), referida al narrador.

⁴⁸ Concretamente, Genette se refiere a tres técnicas: la ausencia del narrador, el uso de una narración detallada (esto es, no resumida, lo que genera una ilusión de mímesis), y que estos detalles den la apariencia de ser “inútiles” para la historia (Genette, 1998 [1983]: 46).

⁴⁹ Aunque Genette no usa el término de ‘representación’ como *imitación*, debido, como hemos dicho, a su convicción de que el único objeto de imitación de la narrativa es el lenguaje, y reitera su postura en *Nuevo discurso del relato* (1998 [1983]), el teórico introduce, sin embargo una nueva pareja de términos aplicada a la imitación de palabras que se asemeja a la de ‘representación’ y ‘presentación’: la “reproducción” y la “producción” (Genette, *ibid.*). “Reproducción” indica la naturaleza no ficticia del modelo, que es lo que hace, por ejemplo, la historia o la biografía (*ibid.*), mientras que la “producción” implica la naturaleza ficticia (inventada) del modelo, que es lo que hace la novela, épica, etc., pero la puridad de esta pareja de términos, señala Genette, tampoco es totalmente posible.

⁵⁰ Al igual que otras palabras como “autenticidad” o “fidelidad literal” (“verbatim faithfulness”, *ibid.*).

2.4. El papel del lector

En términos generales, el lector es una pieza clave como colaborador y descifrador del código textual y narrativo que constituye la obra literaria. La novela *PMR* dedica amplia atención a la conciencia del protagonista y consideramos que problematiza la representación de esta conciencia, lo que requiere un lector atento que reconstruya el universo narrativo a partir de las indicaciones que halla en el texto. Partimos, por tanto, de una noción de lector como ‘lector implícito’, término de Wolfgang Iser (1978: 27 y ss.), una construcción a partir de las guías de lectura que suponen las estrategias del texto.

Siguiendo la propuesta de este teórico (Iser, 1987 [1978]) sobre la recepción del texto literario, consideramos que un texto presenta una serie de estrategias con varias posibilidades de combinación que dan lugar a diversas lecturas. Por ello hablaremos de lector como estructura textual que da sentido a los “espacios vacíos” (Iser, 1987 [1978]: 258-263; *vid.* 2.6)⁵¹ que halla en el texto e inicia de esa manera la comunicación con el mismo. Como decimos más adelante al hablar de la ambigüedad (2.6), el lector de la obra de Hernández debe colaborar con el texto para intentar cubrir los “espacios vacíos” textuales (Iser, *ibid.*) y así dar sentido a la obra, descubriendo lo que no está a la vista en un acto continuamente cambiante (Tornero, 2011: 42).

El lector será relevante en nuestro análisis, tanto respecto a las ambigüedades de *PMR* (*vid.* 2.6) como en lo que se refiere a la fiabilidad del narrador (*vid.* 2.7.1). No obstante, es necesario aclarar que las ambigüedades que analizamos en este estudio proceden de nuestra lectura e interpretación de las estrategias que hallamos en el texto, y pueden coincidir o no con la interpretación de otro lector, que podrá hallar otras estrategias (u otras interpretaciones de las mismas) y así concretar la lectura de un texto de otras maneras. Del mismo modo, cuando hablamos de ‘narrador no fiable’ partimos de las estrategias de lectura concretas que nosotros hemos hallado en el texto y que nos permiten interpretar al narrador como no fiable.

2.5. Narración, historia y relato

Los conceptos que vamos a manejar en la diferenciación entre el argumento de la novela y la forma de la propia novela son ‘historia’, para el primero, y ‘discurso’ o ‘narración’, para el segundo. La ‘historia’ se refiere en nuestro estudio a los eventos o experiencias narradas, y el ‘discurso’/‘narración’ lo usaremos para referirnos al nivel donde tienen lugar la manipulación temporal y espacial de presentación de la fábula. En ocasiones también emplearemos el ‘relato’ (Genette, 1980 [1972], 1988 [1983]); Toolan (2001: 11 y ss.), un tercer nivel que se despliega del discurso/narración y corresponde al momento en que se narra la historia.

⁵¹ Los términos de Iser en castellano los tomamos de la edición de la obra en Taurus (1987) y también de Angélica Tornero (2011: 39-46).

2.5.1. Narración y monólogo (interior)

Una de las ambigüedades que hallamos en el discurso de la novela (*vid.* 3.4.) tiene que ver con la falta de diferenciación entre narración y monólogo (interior). En estos casos, lo que se está narrando lo interpretamos de dos modos, como discurso mediado o indirecto, donde hay un narrador que habla sobre el personaje o los pensamientos de este (narración), y como discurso no mediado o directo, donde el narrador cede la palabra al personaje (monólogo interior). La consecuencia de esta indistinción es la identidad entre historia y discurso, ya que consideramos que el monólogo interior es un modo de discurso directo, mientras la narración es un modo de discurso indirecto.

En el análisis veremos que algunos pasajes en presente histórico pueden entenderse al menos de dos modos, como si el narrador personaje narrara lo sucedido, o como si pensara lo sucedido. En estos casos, la indiferenciación entre narración y monólogo puede conllevar la indiferenciación entre la representación de los pensamientos del personaje o de los acontecimientos externos.

2.6. Ambigüedad

La obra literaria, como todo objeto artístico, tiene como cualidad intrínseca la plurisignificación y, en el caso de la literatura, cada lector le confiere sentido reconstruyendo el texto a partir de lo que infiere del discurso escrito. En esta línea se sitúa Antonio García Berrio (1994: 380 y ss.), autor de un manual sobre teoría de la literatura, cuando indica que la ambigüedad como “polifonía semántica” constituye una de las propiedades de lo literario presentes ya en figuras retóricas clásicas como la metáfora, el equívoco o la ironía. Sin embargo, nos advierte del peligro de la ciega creencia en el “mito de la polisemia infinita” (*ibidem*: 379), una práctica que proclama la inmensidad y equiparación cualitativa de las lecturas de una obra. Frente al sinnúmero de lecturas de una obra artística defiende García Berrio una lectura “controlada” del texto, que parte de la convicción de la existencia de una intención autorial más o menos consciente y responsable de la ambigüedad de la obra creada (*ibidem*: 385, 386).

La limitación de lecturas en una obra contrapone la propuesta de García Berrio a otras provenientes de la estética de la recepción, donde la lectura se completa a partir de las “indeterminaciones” del texto, como plantea Wolfgang Iser (1987 [1978]: 50). Las indeterminaciones forman espacios abiertos que actúan como indicios para la interpretación del texto, permitiendo varias vías de lectura y que cada lector acaba por concretar (Iser, *ibid.*). Aquí se encuentran las ambigüedades de nuestro análisis de *PMR* como espacios irresueltos que se completan con ayuda del lector. No obstante, nosotros no consideramos que la obra permita una “infinitud” de lecturas (término de García Berrio –*ibidem*: 381, 383, 384– para denotar parte de los presupuestos de la estética de

la recepción)⁵² dependientes de la libertad irreflexiva de un lector, sino que el texto se abre a la lectura “intersubjetiva” (Iser, 1987 [1978]: 12, 47) del mismo, esto es, a la lectura que parte de indicaciones presentes en el texto y que impiden y previenen el relativismo inconsciente de lecturas basadas en la subjetividad de cada lector.

Aunque en nuestro análisis de *PMR* hablaremos de ambigüedad como un tipo de indeterminación, que proviene de lo que el texto *no* dice, pero puede implicar, partimos sobre todo de lo que el texto dice. Como acto comunicativo, la literatura establece contacto con el lector tanto a través de lo que muestra, como a través de lo que oculta el texto:

El proceso de comunicación [en literatura] no se inicia ni regula mediante un código, sino **por medio de la dialéctica de indicar y callar**. Lo callado constituye el impulso que promueve los actos de constitución, pero a la vez este estímulo productivo es controlado por lo dicho, que, a su vez, se transforma cuando se manifiesta aquello a lo que remitía. (Iser, 1987 [1978]: 263; nuestra negrita).

Para nuestro uso de ambigüedad en el análisis de *PMR* son relevantes dos tipos de indeterminaciones a partir de las cuales el lector da sentido al texto: los “espacios vacíos” y las “negaciones”. Ambos estimulan el proceso interpretativo, inician la comunicación con el texto y provocan la ruptura de las expectativas del lector (Iser, 1987 [1978]: 321).

Los “espacios vacíos” son lugares en el texto que despiertan la necesidad de búsqueda de una coherencia de lectura y obligan al lector a hacer conjeturas sobre su significado, pero cuya dificultad estimula al lector a llenar esos huecos con sus especulaciones para dar sentido al texto (Iser, 1987 [1978]: 258). Las “negaciones”, por su parte, son estrategias que niegan las formulaciones en el texto (Tornero, 2011: 44), y suponen el rechazo del marco conocido y familiar del texto para instar al lector a buscar otras alternativas de significado (Iser, 1987 [1978]: 321; Tornero, 2011: 42, 43). Tanto los vacíos como las negaciones llevan al lector a reconstruir la experiencia del texto para comprenderla.⁵³

La propuesta de Iser sobre los espacios vacíos también es refutada por García Berrio, quien arguye que las “carencias” en un texto o las “insuficiencias” del lenguaje

⁵² Aparte de emplear un estilo que consideramos innecesariamente elevado y en ocasiones demasiado categórico –que puede impedir la lectura fluida de su planteamiento–, García Berrio describe a los teóricos de la recepción como guiados por una “inocente rebelión alentada por la incomfortabilidad postmoderna contra la superioridad genial de las grandes obras de creación artística” (1994: 384), que los ha llevado, según el mismo estudioso, a democratizar al lector otorgándole gratuitamente la capacidad de captar “los mensajes de las almas sublimes”, no asequibles a todo el público (*ibidem*: 383). Aunque entendemos la posición crítica de García Berrio hacia la visión más o menos laxa por la cual es válida toda lectura de la ambigüedad de una obra, no creemos sin embargo que la obra literaria se encuentre exclusivamente al alcance de una minoría de avezados lectores capaces de descifrar su críptico código textual.

⁵³ Además, para rehacer el sentido de la obra, Iser (1987 [1978]: 241-247) señala que es preciso que exista la “negatividad”, esto es, la condición que permite negar lo que está formulado en el texto (Tornero, 2011: 44).

no deberían ser puntos de partida para la construcción del sentido de un texto (*ibidem*: 378, 384, 386). Desde nuestra lectura de la obra de Iser, el texto no presenta carencias o muestra la insuficiencia del lenguaje sino que, antes al contrario, abre las posibilidades de lectura a partir de un código concreto (no caprichoso ni modificable) que despierta varias lecturas a partir de los espacios vacíos. Entre los dos tipos de ambigüedad, el que cierra el texto y el que muestra su potencial significativo, que García Berrio (1994: 378 y ss.) llama “ambigüedad negativa” y “ambigüedad positiva” respectivamente, partimos de la segunda concepción de ambigüedad, que busca mostrar la complejidad del texto a partir de ciertas estrategias sin por ello impedir que sea la única vía de lectura.

En nuestro análisis de *PMR* (*vid.* capítulo 3) empleamos “ambigüedad” para referirnos a ciertas estrategias del texto que permiten la lectura mental y extramental de lo narrado en relación al personaje a partir de huecos textuales que podemos cubrir (espacios vacíos) y de lecturas posibles que se niegan para conducir al lector a buscar otros sentidos de lo leído (negaciones). En concreto, la ambigüedad que veremos en el análisis de la novela tiene que ver con una situación de homonimia (de las formas verbales de primera y tercera personas; *vid.* 3.2.6.), de polisemia (de los verbos de percepción; *vid.* 3.4.2.), metáfora (el presente histórico, *vid.* 3.4.1.), y la ambigüedad generada por el uso de formas no personales del verbo (*vid.* 3.4.3), así como de secuencias lexicográficas sin contexto explícito aparente (*vid.* 3.4.4).

Los tipos de ambigüedades que mencionamos no pretenden cerrar la lectura de la obra, sino precisamente mostrar la apertura de lecturas que el texto puede generar y la complejidad de su discurso. A este respecto, nos parece importante notar, de acuerdo ahora con la propuesta de García Berrio (*ibidem*: 380), que la lectura de las ambigüedades de una obra no debe obstaculizar el potencial de sugerencia que posee el lenguaje por sí mismo, una característica que nunca puede ser totalmente vislumbrada por un autor. Creemos que limitar la lectura de una obra a unas cuantas estrategias corre el riesgo de infravalorar el poder evocador del lenguaje y de la literatura.

2.7. Voz (narrativa)

El ‘narrador’ o ‘voz narrativa’ es la instancia narrativa responsable del relato, y tomaremos los términos de Genette (1980 [1972]), y de Cohn (1978). Genette (1980 [1972]: 228) habla de varios niveles diegéticos, siendo el primero de ellos el nivel extradiegético, donde se hallan los dos narradores de *PMR*, uno es personaje de la historia y el otro no; ambos narran el pasado y el presente del personaje. Además de estos dos narradores, hay un tercero en un segundo nivel, el intradiegético, que es el propio Gontrán que narra el momento específico en que es sometido a un juicio en el hospital. Tenemos, pues, dos narradores extradiegéticos y uno intradiegético.

Según haya coincidencia o no entre narrador y personaje en la historia relatada, Genette (1980 [1972]: 243 y ss.) distingue entre narradores “homo-” y “heterodiegéticos”, respectivamente. La narración homodiegética es “autodiegética” si el narrador es protagonista de su propia historia, como ocurre en partes de *PMR*. En

estos casos, la persona gramatical de primera persona puede designar tanto al personaje como al narrador. Para separar ambas funciones, adoptaremos la distinción propuesta por Cohn (1978: 143) entre “ser narrante” (“narrating self”) y “ser experimentador” (“experiencing self”). Así, “ser narrante” es una alternativa a “narrador” en los relatos de primera persona de la obra.

Cohn habla de “narrador en primera persona” y “narrador en tercera persona”.⁵⁴ En una narración, aunque todos los textos están virtualmente en primera persona, pensamos que el texto narrativo muestra la decisión definitiva de incluir a esa primera persona o no; y desde ese ángulo entendemos las referencias a una narración en primera persona (si el narrador se pronuncia sobre la coincidencia entre quien relata y quien experimenta) o a una narración en tercera persona (si el narrador no se pronuncia sobre tal coincidencia). En ocasiones consideramos relevante emplear esta diferenciación para resaltar la diferencia entre las dos personas gramaticales que operan en la narración, porque se va a subvertir en el texto mediante la homonimia en formas personales de primera y tercera personas, pero por lo general nos referiremos a los narradores con la terminología de Genette apuntada.

Otro aspecto relevante en el estudio respecto a la voz es la predominancia de una voz narrativa sobre otra, pues nos ayudará a comprender mejor la posición discursiva de ambas y por tanto la posición del ‘loco’. Como veremos en el capítulo que sigue (*vid.* 3.2.), en *PMR* hay dos narradores al mismo nivel diegético, uno en primera persona y otro en tercera, sin que ninguna de las voces predomine *a priori* sobre la otra. Genette habla de un “relato primero” (1989 [1972]: 104) cuando se refiere a la línea argumental principal en una anacronía (Genette, 1988 [1983]: 29), pero no de una ‘voz primera/primaria’. Asimismo, Cohn habla de un “tiempo básico” (“basic tense”, 1978: 100; 298, n. 82), para referirse al tiempo más empleado en una narración, y por tanto el principal, pero tampoco ella habla de una ‘voz básica’. Nosotros introduciremos la noción de ‘voz privilegiada’ como la voz que predomina en la narración, basándonos en criterios como la persona gramatical empleada en el título, la apertura y cierre de la obra, o el influjo de esa voz en toda la narración (ver 3.1.1.).

Con ‘voz’ también nos referiremos a los dos discursos que existen en la narración de una novela, los de narrador y personaje. La voz del narrador en la narración se contrapone, así, a la voz del personaje en diálogos y monólogos.

2.7.1. El narrador no fiable

Los dos narradores de *PMR* se diferencian externamente por su pertenencia o no a la historia que relatan. El narrador heterodiegético, como su nombre indica, narra desde fuera de la historia, mientras Gontrán, narrador autodiegético, lo hace desde dentro. Esta primera diferencia puede influir en que la lectura del relato del personaje

⁵⁴ Recordemos que Genette rechaza esta distinción (1989 [1972]: 244), mientras que otros narratólogos como Mieke Bal (1985: 126) o Cohn (1978: 272, 273 n. 35) opinan que toda narración está, por definición, en primera persona.

aparezca como parcial, porque está narrando desde su subjetividad, mientras que la del narrador heterodiegético, que es omnisciente, puede ganar en fiabilidad.

El segundo factor que puede afectar a la fiabilidad del protagonista es su condición de enajenado (es presentado como “locofontanero” por el narrador heterodiegético). En su narración, Gontrán demuestra sus dificultades de expresión y con frecuencia destaca lo absurdo de sus temas, aparentemente contradictorios con respecto al hilo del discurso. La coherencia de la narración de un individuo cuya locura se apunta en las primeras páginas también afecta a la credibilidad de su función como narrador.

En tercer lugar, Gontrán reconoce en varias ocasiones su incapacidad para recordar la historia que relata (*vid.* 3.1.), siendo lo más habitual que justifique las lagunas de su narración por la distancia temporal entre los acontecimientos vividos y el relato de los mismos. Todos estos factores pueden provocar que la fiabilidad de Gontrán como narrador corra el riesgo de quebrarse ante los ojos del lector.

Como señala Per Hansen (2007: 229 y ss.) en su artículo panorámico, la no fiabilidad narrativa ha sido siempre un concepto muy discutido, pero en última instancia depende de los valores y normas del lector de cada época. Indica, por ejemplo, que aunque Wayne Booth, uno de los primeros teóricos en el área, hablaba de la fiabilidad del narrador como la adecuación o no a una serie de “normas” de la obra dictadas por el autor implícito (1961), esta postura sugiere el posicionamiento moral del narrador, de quien se espera que exprese claramente lo correcto y lo incorrecto del proceder del personaje y parte de la relación entre el autor implícito (noción compleja de por sí) y el narrador. Por su parte, Ansgar Nünning, (1999: 60, *apud* Hansen, 2007: 228) y Bruno Zerweck (2001: 1) sostienen que la fiabilidad de un narrador está sujeta exclusivamente a la interpretación del lector y a los valores de éste.

Hansen (*ibidem*) propone una tipología básica, según la procedencia de los indicadores de la no fiabilidad: 1) del texto: por comportamiento y lenguaje del narrador en el propio discurso (intranarracional); o por el contraste con otro narrador (internarracional); o 2) de fuera del texto: a partir de un paratexto que crea un horizonte de expectativas en el lector (intertextual); o a partir de los valores particulares del lector empírico (extratextual). Si nos centramos en los indicadores que se encuentran en el texto de *PMR*, hallamos los dos primeros tipos que sugiere Hansen, el intra- e internarracional.

La fiabilidad del narrador de *PMR* está estrechamente ligada al papel del lector, porque su lectura tendrá que posicionarse hacia la coherencia o incoherencia en las que considera que incurre el narrador; y a la ‘consonancia’ y la ‘disonancia’ (*vid.* 2.8.), esto es, la actitud que adopta el narrador con respecto a los pensamientos del personaje, coincidiendo con ellos o refutándolos, pues puede influir en la percepción del personaje por parte del lector. La consonancia o disonancia mostrada por el narrador heterodiegético hacia el personaje puede funcionar como filtro para que el lector considere al protagonista narrador fidedigno o no fidedigno.

2.8. Focalización y consonancia

La focalización ha sido objeto de innumerables estudios y discusiones en los últimos treinta años. Nuestro análisis dedica una atención muy específica y limitada a esta categoría, donde seguiremos a Genette (1989 [1972]: 241), quien llama ‘perspectiva’ a uno de los modos, junto al de distancia, en que se regula la información en la narración, y que implica el ángulo desde el que se narra la historia. Genette distingue (1989 [1972]: 244 y ss.) entre “focalización cero” (un narrador omnisciente); “focalización interna” (narración desde el punto de vista de un personaje; fija o múltiple); y “focalización externa” (cuando no hay acceso a la mente de ningún personaje).

El tipo de focalización conocido como “focalización interna”, esto es, cuando se narra desde el punto de vista de un personaje con acceso a sus pensamientos, tiene mucho que ver con la conciencia, puesto que, como indica David Herman (2010: 251), la perspectiva que adopta una narración puede leerse como el reflejo de una mente que construye las escenas representadas. En este sentido nos parece relevante compararla con los términos de ‘consonancia’ y ‘disonancia’ propuestos por Cohn (1978: 26), para quien la ‘consonancia’ implica una suerte de empatía o concordancia del narrador hacia el pensamiento o actuación del personaje, que se demuestra con alusiones cercanas a la línea de los pensamientos del personaje, así como en la falta de alusiones contrarias a ellos. La disonancia remite a menudo a pasajes donde el narrador ironiza o expone una posición contraria acerca de los pensamientos y actitudes de un personaje (Cohn, *ibid.*).

A pesar de pertenecer a sistemas diferentes, podemos establecer una relación entre consonancia y disonancia por un lado, y focalización, por otro. La consonancia y disonancia sólo tienen sentido en la representación de los pensamientos del personaje, y revelan la afinidad o falta de ella, respectivamente, entre narrador y el pensamiento del personaje; mientras que la focalización se aplica a todo tipo de narración, ya sea de pensamientos o no. Si formaran parte del mismo modelo, la focalización interna se encontraría en un nivel superior y más general al de la consonancia y disonancia, porque integraría tanto la actitud predilecta del narrador hacia los pensamientos y actitudes del personaje (consonancia), como la actitud contraria, de marcada oposición ante los pensamientos y actitudes del personaje (disonancia). En el análisis de *PMR* nos detendremos fundamentalmente en la consonancia y disonancia, ya que nuestra atención se centra en la representación de los pensamientos del protagonista, que tienen sentido en la focalización interna, es decir, cuando hay acceso a la mente del personaje.

2.9. La locura y el discurso

El epígrafe que sigue al título de *PMR* es una cita del escritor inglés Gilbert K. Chesterton que reza: “Loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, menos la razón”. De esta manera, la novela sugiere desde el comienzo (o antes incluso del comienzo) que la locura no se opone a la razón, sino que coexiste con ella.

Además, la cita puede funcionar como una suerte de ‘advertencia inicial’ que prepara al lector para la lectura de la novela, invitándolo a preguntarse sobre la definición de locura.

Uno de los objetivos de nuestro estudio es examinar la posición que ocupa la voz del ‘loco’ en el discurso de la novela, para lo cual partiremos de las ideas de Foucault y de otros teóricos puntualmente. En sus obras *Historia de la locura en la época clásica* (2007 [1964]) y *El orden del discurso* (1992 [1970]), Foucault reflexiona, respectivamente, sobre la concepción de la locura a lo largo de la historia occidental, y sobre los peligros y métodos de control ejercidos sobre el discurso, así como quién (no) posee el derecho a pronunciarlo. Al señalar los procedimientos de exclusión que operan directa o veladamente sobre el emisor de un discurso, dependientes del deseo y del poder, Foucault (1992 [1970]: 4) examina el privilegio que supone emitir el discurso “de la razón”, el susceptible de entrar dentro de los límites de lo admitido. Según el pensador francés (*ibidem*), existen una serie de normas que dirimen qué voces merecen ser escuchadas, que son aquellas que cumplen con los requisitos de un discurso ‘razonable’, esto es, un discurso situado dentro de los márgenes de lo admitido. La palabra del ‘loco’, por ejemplo, se considera ajena a la razón, y por tanto ajena a la producción del discurso porque provoca un desvío, y puede generar o bien rechazo, ya que no merece la atención del receptor ni es considerada portadora de significado, o bien asombro, porque se considera que encierra una verdad oculta.

A lo largo de la historia occidental, continúa Foucault (1992 [1970]: 5), la palabra del ‘loco’ se ha considerado como diferente, inusual, lo que provoca su repudio y aislamiento. Al igual que los otros dos principios de exclusión del discurso que menciona el filósofo francés (el tabú sobre la sexualidad y la política; y la voluntad de verdad frente al discurso falso), la dicotomía locura-razón se encuentra en continuo desplazamiento temporal, porque en distintas épocas de la historia se ha entendido de diferente manera la palabra del ‘loco’, si bien siempre se le ha separado del discurso de la razón (*ibidem*).

La locura ya había sido considerada un escándalo en la época clásica (Foucault, 2007 [1964]: 225, 226), y ese es uno de los motivos por los cuales nace la idea del encierro o confinamiento. Como anota este filósofo, al aislar el fenómeno ‘maligno’ de la demencia mediante la reclusión, se piensa evitar que la locura propague el deshonor y la vergüenza que representa:

La internación [...] denuncia una forma de conciencia para la cual lo inhumano no puede provocar sino vergüenza. Hay aspectos en el mal que tienen tal poder de contagio, tal fuerza de escándalo, que cualquier tipo de publicidad los multiplicaría al infinito. Sólo el olvido puede suprimirlos. (Foucault, 2007 [1964]: 226, 227).

Mediante su forzada supresión de la sociedad,⁵⁵ el ‘loco’ se *hacía* desaparecer de la sociedad, y el peligro público que suponía su enfermedad permanecía controlado. Pero al excluir al ‘loco’, se está llamando la atención sobre su propia existencia, lo que implica, como expresa Foucault (2007 [1964]: 230) que el encierro no sólo trata de esconder el escándalo de la locura, sino también de organizarlo.

Aquí podemos observar una conexión entre el discurso del ‘loco’ y la concepción de la locura en ambas obras de Foucault. El ‘loco’ y su discurso son segregados y acallados por las fuerzas de la razón porque amenazan el orden establecido y ponen en peligro la “sabiduría positiva de la naturaleza” (Foucault, 2007 [1964]: 240). Su segregación serviría para hacerlo desaparecer –y controlarlo– para que su ‘mal’ no se divulgue. En *PMR*, el discurso del ‘loco’ se diferencia en varios aspectos del discurso ‘razonable’, que como mostraremos en el análisis, encarna el narrador heterodieético. Sin embargo, veremos que el discurso quebrado del protagonista, gramaticalmente incorrecto, a menudo absurdo, cargado de exabruptos y frases truncadas, y que trata temas escatológicos, crea su propia normativa y su propia lógica y finalmente va a atraer y *contagiar* al otro discurso, el del narrador heterodieético.

Acerca de la lógica en un lenguaje que quebranta las reglas de la gramática, el del esquizofrénico, Gilles Deleuze (2005 [1969]: 64-71) sostiene que hay una lógica en el considerado “sinsentido” (“nonsense”) aunque esta lógica se organiza de manera distinta a la lógica del discurso que podríamos llamar ‘normativo’. Hay, además, varios tipos de “sinsentidos”, entre los que Deleuze (*ibid.*) destaca tres grupos: el lenguaje infantil, el artístico y el esquizofrénico, cada uno de ellos con su propia lógica interna. El problema surge, señala Deleuze (2005 [1969]: 64) cuando ese “sinsentido” es juzgado desde la posición normativa, obviando su propio orden:

Añadamos que el error de los lógicos, cuando hablan de sinsentido, consiste en dar ejemplos descarnados, laboriosamente contruidos por ellos mismos y para las necesidades de su demostración, como si nunca hubieran oído cantar a una niña, ni a un poeta recitar, ni a un esquizofrénico hablar.

El “sinsentido” posee, según esta idea, su propio sentido, y el mismo término es creado desde esa postura que negativiza lo diferente. Veremos en el análisis de la novela que gran parte de la narración está impregnada del lenguaje del protagonista, que de este modo impone su propio orden en la novela. En nuestro análisis tomaremos las ideas expuestas para examinar el discurso del ‘loco’ en la novela y su relación con el otro discurso, el del narrador heterodieético.

⁵⁵ Como excepción a este ocultamiento de la locura cabe recordar los actos de exhibición, que mostraban al ‘loco’ entre rejas ante la vista del pueblo (Foucault, 2007 [1964]: 228). Aquí vemos la función de la locura y el ‘loco’ como *exemplum ex contrario*, esto es, un antimodelo, que el ciudadano ‘de bien’ no debe seguir si no quiere ser tanto excluido como recluso de la sociedad. Esta y otras medidas amenazadoras suponen otro modo de control y represión que operan también en el discurso.

3. La voz de la conciencia de Gontrán: dualidad y ruptura de límites

En este capítulo nos detendremos, en primer lugar, en la voz narrativa y la focalización de la novela (3.1), para conocer cuáles son las características narrativas básicas del discurso de la obra y qué relación guardan los narradores entre sí. En el segundo apartado de este capítulo (3.2) examinaremos las técnicas empleadas en la representación del pensamiento del personaje, que nos ayudarán a analizar cómo se articula su conciencia. Veremos que, en general, las técnicas de representación de la conciencia en la novela muestran una tendencia clara hacia la eliminación de fronteras entre el discurso del personaje y el del narrador (tanto auto- como heterodiegético). El tercer apartado del capítulo (3.3) es un análisis de las estrategias lingüísticas que posibilitan la asignación de lo narrado a la conciencia del personaje o a su mundo extramental. A lo largo del análisis nos detendremos para valorar lo analizado y relacionarlo con la posición del ‘loco’ en el discurso. En la última sección del capítulo (3.4) discutiremos nuestra lectura de lo que hemos observado.

A nivel formal, queremos destacar que todos los extractos de la novela que sirven como ejemplo a nuestras ideas están numerados, a diferencia de los fragmentos teóricos citados, que no lo están. Las palabras o frases de los pasajes específicos destacados los enfatizamos en negrita. Asimismo, indicaremos con un guarismo entre corchetes [] la parte del fragmento que nos interesa comentar para facilitar la ordenación de los ejemplos y la explicación del análisis.

3.1. La locura de Gontrán

Al principio de la novela, el protagonista de *PMR* es descrito por el narrador heterodiegético como un individuo enajenado (“locofontanero”, *PMR*, 9)⁵⁶ que está internado en un hospital psiquiátrico (“manicomio de Santo Udías San”, *ibid.*). Creemos que la concepción de su locura se va transformando y ajustando a lo largo del relato, ofreciendo al lector “instrucciones” (Iser, 1987 [1978]: 110) veladas que producen el significado de la obra.

La primera frase de la novela sitúa espacialmente la historia en un hospital psiquiátrico donde vive Gontrán Zaldívar Miedes, cuyas primeras palabras en la novela son expresadas de modo “memorístico y erróneo” (*PMR*, 9), a juicio del narrador heterodiegético. En efecto, las palabras del personaje: “yo sí tienes, él sí tengo, etc.” (*ibid.*), presentan una incorrección gramatical patente.

Unos párrafos después, el protagonista observa “fantasmales siluetas” (*ibid.*), escucha “voces luciferinas” (*PMR*, 10) y el narrador heterodiegético explica que el cerebro de Gontrán está “distorsionado por la inmensa tristeza” (*PMR*, 10; nuestra negrita). Desde las primeras dos páginas, la falta de correspondencia entre los

⁵⁶ Paginación de Argos Vergara, Barcelona: 1979 (342 págs.).

enunciados del protagonista y las reglas de la gramática, su condición de interno en un hospital psiquiátrico y la explícita alusión a sus problemas mentales podemos leerlas como indicios de la locura del protagonista.

Conducentes a esta lectura pueden ser también las contradicciones en las que incurre el protagonista cuando relata su propia historia, en comparación con la historia narrada por el narrador heterodiegético, que adquiere su culmen en el episodio del atentado terrorista en el que Gontrán cree haber participado y por el que se siente responsable de la muerte de muchas personas (*vid.*, por ejemplo, pp. 46 y 321).⁵⁷ Este mismo episodio es explicado por el narrador heterodiegético como un delirio de la mente enferma del personaje.

Por último, el propio protagonista expresa en varias ocasiones su sensación de incapacidad para relatar acontecimientos pasados que casi ha olvidado (*vid.* 3.2), factor que puede comprometer la confianza del lector en su papel de narrador y a lo que puede aducir la enfermedad mental de Gontrán.

Sin embargo, y a pesar de todos los rasgos que definen a Gontrán como enajenado mental, consideramos que su locura, tanto él mismo como individuo demente como su discurso, acaban por establecerse como normativos en la obra, desplazando e invalidando los valores que representan el orden convencional del ‘loco’ como excluido del discurso y de la comunidad. Describamos sucintamente, en primer lugar, cómo son las dos voces narrativas de la obra y la focalización.

3.2. Voces narrativas y focalización en *PMR*

En *PMR* hay dos voces narrativas en constante fluctuación, una heterodiegética y otra autodiegética. Aunque la obra comienza con la heterodiegética, enseguida se alterna con la autodiegética, que no consideramos supeditada a la anterior, por las razones que vamos a ir exponiendo. Ambas voces funcionan de manera independiente, sin que una introduzca explícitamente a la otra, y se encuentran por tanto en un nivel extradiegético, ya que ninguna de ellas depende de otra superior.

Además de estas dos voces extradiegéticas se encuentra una intradiegética, la del mismo Gontrán, cuando relata partes de su historia ante un simulacro de juicio que organizan unos compañeros del hospital y que lo sentenciarán a muerte al final de la novela (capítulo III). Tenemos en la novela, por tanto, dos niveles: el extradiegético situado fuera de la historia, donde hay dos narradores, uno hetero- y otro autodiegético; y el intradiegético, situado dentro de la historia, autodiegético. Gontrán es así personaje y doble narrador (intra- y extradiegético).

Los dos narradores extradiegéticos se comportan de manera diferente: no siempre cubren los mismos episodios de la vida de Gontrán; focalizan desde ángulos distintos; sus relatos pueden despertar diferente fiabilidad; uno de ellos contiene un narratario; y tanto el estilo como el registro lingüístico empleado difiere a lo largo de la

⁵⁷ La versión de Gontrán se contrapone además con la de otros personajes (sobre el supuesto atentado terrorista y la tortura sufrida posteriormente) en las pp. 230-231; 243; 314-316; 318.

novela. Aunque por lo general las dos voces narran conjuntamente, en los pasajes donde sólo narra la voz heterodiegética suele haber un estilo sobrio y formal, que observamos en mucha menor medida en la narración autodiegética, que emplea un registro generalmente coloquial o vulgar. En el análisis posterior (*vid.* 3.2.1.1.) observaremos que ambos estilos se asimilan al de Gontrán, e incluso antes de que el narrador autodiegético sea introducido en la novela, el discurso heterodiegético ya hace uso del estilo del personaje,⁵⁸ si bien de manera menos frecuente que en momentos posteriores de la novela.

Al principio de la novela (hasta la p. 26) sólo hay un narrador extra- y heterodiegético, que relata los acontecimientos que le ocurren a Gontrán en un hospital psiquiátrico. Posteriormente, el protagonista toma la palabra sin marcas de introducción por parte del otro narrador, y se alterna con él en el relato de los acontecimientos. Muestra de la ‘equidad’ narrativa entre ambos narradores es la imposibilidad de distinguir en ocasiones qué narrador está hablando, porque se utilizan en la novela formas verbales homónimas para la primera y la tercera personas (como el caso del imperfecto de indicativo y el condicional), que tendremos ocasión de examinar detenidamente más abajo (3.1.1).

Hay, sin embargo, tres episodios en los que el narrador heterodiegético se hace cargo exclusivo de la narración:⁵⁹ durante el episodio en que el protagonista relata su supuesto crimen ante el jurado compuesto por sus compañeros (pp. 248-328), en el que tenemos sólo un narrador extradiegético y uno intradiegético; en los momentos inmediatamente anteriores a la muerte de Gontrán, al final de la novela (pp. 332-341), y en el epílogo (p. 341), donde se recoge, a modo de noticia de prensa, la muerte del protagonista. El narrador autodiegético en estos casos no ha desaparecido, sino que ha descendido un nivel, pasando a ser intradiegético.

3.2.1. La focalización

La función de esta sección es estrictamente servir de base para el análisis posterior, tanto de las estrategias de representación de la conciencia (3.2), como de las técnicas que problematizan el origen mental o extramental de lo narrado (3.3). Nos consta que esta novela merecería sin duda un estudio sobre la focalización más abarcador que el que presentamos, pero no es nuestro principal objetivo llevarlo a cabo aquí.

Mientras el narrador autodiegético tiene focalización fija, la narración heterodiegética varía entre focalización cero (narrador omnisciente), externa (sin acceso

⁵⁸ Ya desde el mencionado “locofontanero” de las primeras líneas. *Vid.* además p. 13: “Escucha la voz del secretario del tribunal. Un loco nuevo, ADVERSATIVO, insomne, catatónico. Obsesionado con permanecer hasta el fin de los tiempos detrás de las puertas del Averno, inmóvil, preguntando con voz estentórea dentro del cerebro del locovíctima” (*PMR*, 13).

⁵⁹ Consideramos aparte los contados episodios en que la narración heterodiegética tiene acceso a la mente de otros personajes, donde se supone que Gontrán no ha podido tener acceso de manera verosímil (la focalización de la narración de Gontrán es interna fija). Estos episodios están narrados, por lo tanto, por el narrador heterodiegético.

a los pensamientos del personaje) e interna (con acceso a la mente de uno o varios personajes). En los casos de focalización interna, la narración heterodiegética se centra esencialmente en Gontrán, aunque puntualmente narra los pensamientos de otros personajes de la novela.

Los pasajes de focalización cero en la narración heterodiegética sirven a menudo para adoptar una posición de crítica social sobre la situación de los internos en el hospital psiquiátrico:

1. [1] ¿Para qué necesitan los **pobres locos** programas de noticias? ¿Telefilmes? Está demostrado que las imágenes televisivas son falsas y excitan todavía más el cerebro. Impulsan al crimen. [2] **Mejor es que se pudran en el patio frío y sobrecogedor, sentados como fósiles en los bancos de piedra**, mirando sin ver las enfermas acacias, las rejas de las ventanas, el tétrico recuerdo de los jaulones de fieras que hay en los sótanos de la ultratumba, donde aúllan los locos furiosos que tiemblan ateridos en la oscuridad. (39)

Mediante el marcado tono irónico que empaña el pasaje (“pobres locos” en [1]; “Mejor es que se pudran”, en [2]), el narrador puede estar ridiculizando la posición de las autoridades psiquiátricas (y/o civiles), y denunciando indirectamente la desidia y la falta de humanidad existente en el hospital donde está ingresado, y posiblemente, por extensión, de la institución psiquiátrica en general.

El momento de la novela donde la focalización externa es más patente es en el epílogo, en el que se narra la muerte de Gontrán. El texto informa estrictamente del suceso de lo que parece un asesinato de un enfermo mental ingresado en un centro psiquiátrico de la zona tal y como lo describiría un periódico local. Se trata de uno de los pocos episodios en que la narración heterodiegética se muestra totalmente ajena a los hechos ocurridos, no sólo porque ya no hay acceso a la mente de los personajes, que ha sido lo más común a lo largo de la novela, sino porque el estilo de habla del protagonista, que había afectado al del narrador heterodiegético durante toda la novela, ha desaparecido súbitamente:⁶⁰

2. [1] El DÍA 25 DE ABRIL de 1979 se produjo un extraño suceso en el Sanatorio Psiquiátrico de Santo Udías San, dependiente de la Diputación, y al que siguieron otros. Cuando se encontraba sentado en una silla, en el centro del patio del hospital, el enfermo Gontrán Zaldívar Miedes que, [2] **al parecer** llevaba adoptando esta actitud durante varios años en espera de ser FUSILADO en dicha posición y lugar, resultó muerto a consecuencia de un disparo de ARMA DE FUEGO. (341)

Como se observa en el pasaje, que corresponde al inicio del epílogo, el narrador expresa los datos objetivos del trágico suceso ([1]) y su focalización se limita a las apariencias (“al parecer” en [2]) para referirse a una información no confirmada.

⁶⁰ Vid. *infra* y 3.2.1.1.

3.2.2. El lenguaje de ambos narradores

Además de las incoherencias gramaticales, el lenguaje de ambos narradores difiere en los temas que tocan, ya que el de Gontrán se introduce a menudo en el terreno escatológico y sexual, considerado un procedimiento de exclusión en el discurso junto con la propia palabra del ‘loco’, que deja de ser escuchada al considerarse que se desvía de la norma y carece de significado (Foucault, 1992 [1970]: 5-7). Teniendo en cuenta esta idea de Foucault y la adecuación (o falta de ella) de un discurso a las reglas de la gramática y los diccionarios, podemos hablar del discurso del ‘loco’ en la novela como discurso desviado, mientras el discurso del narrador heterodiegético, podríamos tratarlo como discurso normativo. En la novela, el lenguaje exento de palabras malsonantes es mayormente de uso exclusivo de la narración heterodiegética, que contrasta así con la narración autodiegética. Como veremos, sin embargo, el estilo de Gontrán alcanzará al del narrador heterodiegético en muchas ocasiones de la novela, lo que implica que hay una lucha de fuerzas entre las dos narraciones.⁶¹ De todos modos, queremos precisar desde ahora que esta oposición no es diametral, sino que nos valemos de ella como punto de arranque para analizar las relaciones de las dos voces en la novela.

Otra diferencia formal que distingue la lengua de los dos narradores es su registro lingüístico. Mientras el lenguaje de Gontrán se caracteriza por su informalidad, con notas constantes de humorismo y uso lúdico del lenguaje, características de la lengua oral (frases hechas, enunciados inacabados, uso de palabras comodín),⁶² el narrador heterodiegético suele hacer uso de un registro formal. Ya hemos observado dos ejemplos de la voz heterodiegética. Veamos ahora algún ejemplo de la narración de Gontrán:

3. –¿Matarte? ¿Quién va a matarte aquí?
–Ellos. Son tres y me persiguen [1] **sin piedad piadosa**. Yo quiero que me fusilen por dinamitero, [2] por bomba, por dinamita, [3] por **intransitivo**. Pero ellos, [4] **SIN EN CAMBIO**, quieren matarme sin fusilamiento, con veneno. Oigo sus pasos en el dormitorio y en el retrete, llegan sin avisar, a traición. Empujan la puerta y veo sus sombras [5] **Hidrargiras, Difragentes e Indivisas**.⁶³ (64)
4. [1] De improviso **SÚBITO** entró la señora Consola **EN BATA**, Cochino, me dijo [2] sonriendo **PERIFRÁSTICA**, aproximándose no es necesario [3] **que te guardes la**. Se refería a la [4] **MÁQUINA**. (...) ¿Quieres que yo te la

⁶¹ Esta lucha dejará de tener relevancia, por ejemplo, en los momentos en que las dos voces se neutralizan por medio de formas verbales homónimas para la primera y tercera persona (*vid.* 3.1.1). En este sentido, la narración de *PMR* describe un movimiento de vaivén que aleja y acerca a un tiempo ambas voces, la heterodiegética y la autodiegética, contraponiéndolas en unos momentos y fusionándolas en otros.

⁶² También leemos la frecuencia del uso de las mayúsculas en la obra como rasgo de oralidad, que puede indicar una modulación en el tono de la frase que la harían más audible o destacada.

⁶³ Estos tres adjetivos, “indiviso”, “difragente” [*sic*: la RAE recoge “difrangible”] e “hidrargiro” nombran en principio a tres sombras que persiguen a Gontrán en el hospital psiquiátrico (como se dice, por ejemplo, en las pp. 64, 118), pero también se usan como palabras sin significado específico en la novela.

guarde [5] **o prefieres que?** Así de claro. En RESUMIDAS cuentas, úrsulos, aquella fue la primera vez que hicimos nuestra [6] **CONJUNCIÓN COPULATIVA** (249)

5. ¿[1] **Era** un LOCO GENUINO, que un día lejano se había estrellado en la autopista de La Coruña? [2] No lo **sabe** FIJO. [3] Porque, o sea, a veces siento la [4] tentación TENTATIVA de [5] **creerme OTRA historia pero**. (301)

Las derivaciones lingüísticas ([1] en el pasaje 3; [4] en 5), secuencias absurdas ([2] en 3; [1] en 4), empleo aleatorio de terminología lingüística ([3] en 3; [2] y [6] en 4;), frases truncadas ([3] y [5] en 4; [5] en 5), giros vulgares ([4] en 3; [4] en 4; [2] en 5), neologismos ([5] en 3), palabras en mayúscula ([4] en 3; [1], [2], [4], [6] en 4; [1], [2], [4], [5] en 5), temática sexual (todo 4), errores gramaticales ([4] en 3), son todos rasgos que caracterizan el discurso del personaje a lo largo de la obra.

Vemos que la forma de expresarse de Gontrán no está sujeta completamente a normas (de gramática, sintaxis o temática), contiene rasgos poéticos y de oralidad, como si estuviera libre de ataduras, y que en ocasiones este modo de hablar es adoptado por el narrador heterodiegético ([2] en 5). Esta ‘libertad’ en el uso del lenguaje del protagonista puede denotar también una transgresión de los límites impuestos por el discurso normativo o “de la razón” (en cuanto a que se trata de un sistema reglado que encarnaría la gramática y los diccionarios), que no operan, o al menos no del mismo modo, en el discurso del ‘loco’.

Como apuntábamos más arriba (3.1), el estilo de Gontrán está lleno de incorrecciones gramaticales, frases truncadas y exabruptos. El empleo constante de un diccionario⁶⁴ puede revelar el interés de Gontrán por el lenguaje en general, pero su expresión quebrada evidencia la falta de acomodación a las reglas gramaticales y léxicas. Un ejemplo sintomático es la conjugación errónea del verbo “tener”, que aparece en varias ocasiones a lo largo de la novela (“yo sí tienes, él sí tengo”, p. 9); el incorrecto pero muy recurrido “SIN EN CAMBIO” (p. 129, y *passim*), casi siempre en mayúsculas; o la constante alteración del orden de los pronombres personales (“ME SE”; p. 227 y *passim*). Los errores gramaticales de Gontrán, y en general su forma de hablar, son interpretados por Bergeson (1998a: 61, 62) como signos de la incapacidad del protagonista por crear un ser continuo y unificado:

Gontrán’s inability to create a self is reflected in his linguistic incompetence (...). He is trying to adhere to the conventions of language, but **he fails**. Is he linguistically inept because he is psychotic, or is he psychotic because of his linguistic defects? This novel is thus an explicit illustration of how **a clear concept of self** can be constructed or

⁶⁴ El diccionario, mencionado por vez primera en la p. 9 (“escondiendo entre sus manos [...] el pringoso diccionario-gramática que el loco Waterclosed le regaló a las puertas de la muerte”), lo empleará Gontrán a menudo durante su estancia en el hospital, y supone su intento de someterse a las reglas gramaticales, lo que leemos como un intento de ingresar en el discurso normativo, permitido, razonable.

deconstructed through language and how it cannot exist without language. (Bergeson, *ibid.* 61, 62; nuestra negrita)

Aunque compartimos con Bergeson que el lenguaje quebrado del protagonista señala lo fragmentario de su ser, no consideramos que esa sea la causa que le *impida* crear un ser unificado, sino que señala la multiplicidad de su ‘yo’ y, sobre todo, marca su diferenciación con respecto a la convención que establece “claras creaciones del ser”, cuya equivalencia a nivel lingüístico pueden representar los dos objetos (mencionados también por Bergeson en la cita original) del diccionario y las gramáticas, constantemente consultados en la obra. Como ya hemos apuntado, el particular lenguaje de Gontrán se extiende también a la narración heterodiegética ya desde el comienzo, y como trataremos de examinar a lo largo de este capítulo, la lengua fragmentada del protagonista, al igual que la posición de Gontrán y su discurso, no muestra el “fracaso” de Gontrán en su intento de adherirse a la norma, antes al contrario, pone en evidencia la otredad de su discurso, siempre comparado desde las instancias de lo unitario. Creemos que ambos discursos están en constante lucha a lo largo de la novela y acabarán por asimilarse, con lo que la creación “clara” del ser, así como su pretendida unificación, no tiene lugar.

La gramática y otros métodos preceptivos que pueden constreñir el discurso de Gontrán pueden no tener sentido en su narración, aunque sí en la narración heterodiegética, que se puede decir que representa el discurso “de la razón” (Foucault, 1992 [1970]: 4 y ss.). El filósofo Gilles Deleuze (2005 [1969]: 64-71) habla del sentido y del “sinsentido” (“nonsense”) al reflexionar sobre el lenguaje de Artaud, deteniéndose en las implicaciones del “sentido” y “sinsentido” del lenguaje esquizofrénico,⁶⁵ al que compara con el lenguaje infantil y del artista –poeta–. Deleuze declara que en el lenguaje esquizofrénico, el significante y el significado tienden a converger, lo que implica para el teórico la confluencia de otras oposiciones más profundas, la de la dualidad forma-fondo y la que opone interior-exterior; oposiciones que pierden la relevancia en el discurso esquizofrénico (Deleuze, 2005 [1969]: 67). El lenguaje de Gontrán puede constituir un “sinsentido” que tenga su propio “sentido”, en el cual, como señala Deleuze, las oposiciones que observamos en otros discursos no funcionan. En nuestra lectura de *PMR* veremos también que las oposiciones (entre mental y extramental, entre los narradores) han perdido su función distintiva.

La falta de articulación del discurso del ‘loco’ revela, según la propuesta de Deleuze, un discurso auténtico, creado a partir de la destrucción del preexistente: “Se trata de hacer de la palabra una acción, volviéndola imposible de descomponer: *lenguaje sin articulación*” (Deleuze, 2005 [1969]: 68). El lenguaje esquizofrénico sería el resultado de haber convertido la palabra en acción, de ahí su apertura e indiferenciación entre la forma y el fondo (Deleuze, *ibid.*), que aquí relacionamos con la ‘libertad’ de la lengua de Gontrán, con su falta de adecuación a las reglas establecidas

⁶⁵ Aunque la esquizofrenia es un tipo de enfermedad mental, se ha considerado como ejemplo de la locura en general, como una metáfora de la locura (*vid. infra*).

(las gramaticales, las de discurso ‘razonable’). Pero la narración heterodiegética adopta también el estilo de Gontrán, y en ello observamos cómo, quebrantando el lenguaje formal y correcto, el discurso del protagonista domina y atrae al del narrador heterodiegético.

3.2.3 La narración de Gontrán: el narratario plural

Otra característica de la narración de Gontrán es la presencia de un narratario plural (ausente en la narración en tercera persona), a quien Gontrán se dirige constantemente con los más variados calificativos,⁶⁶ estableciendo así un marco comunicativo explícito con ellos. Un elemento reiterado por el protagonista en estas apelaciones a sus destinatarios es la insistencia en la veracidad de los hechos que relata, por lo que son comunes las muletillas como “os lo juro” u “os lo aseguro” al lado de los epítetos referidos. En algunas ocasiones, Gontrán conmina firmemente a sus interlocutores a posicionarse ante lo que les relata:

6. Yo no me lo creía, lógicamente. En realidad, [1] **les aseguro** que se trataba de un simple ladrón capitalista, un hipócrita rechoncho con el trasero comido por las hemorroides. Recordar su rostro congestionado por el dolor en las épocas clave. (28, 29)
7. Sentado en la silla de fusilar, en el centro del patio de este manicomio PUTO, [1] **os aseguro una cosa**: [2] Es inútil que os perfuméis, que vayáis limpios dentro de vuestros ataúdes de seda. La suciedad la lleváis dentro de vosotros. Lo veo claro: Aquella SEÑORA del año mil nueve setenta estaba deseando que yo, Gontrán Zaldívar, le hiciera un favor muy simple. [3] **¿Estáis de acuerdo? No oigo vuestra respuesta**, [4] me dais lástima con vuestros buenos modales hipócritas. (34, 35)

A juzgar por el tono displicente e incluso despreciativo que emplea Gontrán en los ejemplos, el narrador protagonista no tiene en alta estima a su narratario. Aunque al principio de la novela emplea el tratamiento de “usted”, como vemos en [1] del ejemplo 6, enseguida lo muda por “vosotros”, que vemos en 7 [1]. En el ejemplo 7 observamos la opinión que le merecen a Gontrán estos individuos, de los que requiere una reacción ([3]), que le despiertan compasión (“me dais lástima” [4]) y a los que tilda de “hipócritas” ([4]).

3.2.4 La narración de Gontrán: la falta de fiabilidad

La continua insistencia del protagonista en la verdad de su relato puede afectar paradójicamente a su fiabilidad provocando recelo en el lector, que observa la existencia de otra versión de los hechos en la novela con la que puede contrastar los hechos de

⁶⁶ A menudo como “cofrades”, “úrsulos”, etc. Estos calificativos los entendemos como pertenecientes al registro vulgar, pues no parecen emplearse en su sentido recto.

ambas historias, y que además sabe que el protagonista desea ser creído con el fin de ser condenado a muerte. Estos indicios pueden llevar a pensar que la historia narrada por Gontrán ha sido manipulada para conseguir su fin.⁶⁷ Aparte de este motivo, la falta de memoria puede haber influido en la tergiversación de los hechos, como Gontrán mismo reconoce:

8. Miré fugazmente hacia la parada del autobús CIRCULAR, por si venía Carolina. [1] Dije: –Estaba esperando a mi novia. ¿Es que no puedo saber de qué va este ROLLO? [2] **O algo similar.** [3] **Lógico:** Han pasado siete siete siete siglos desde entonces y no tengo por qué acordarme de cada palabra fija. Soy memorístico, pero **el tiempo deja huella, hunde, desfigura.** (54)
9. [1] Confundo el patio de este manicomio con la comisaría de policía DONDE FUI TORTURADO, [2] **lo juro.** [3] El banco de MADERAMEN donde me suelo sentar a conversar CONVERSATIVO con el doctor Peralta, [4] ME SE confunde con la silla de fusilamiento. (158)
10. [1] ¿**Será verdad** lo que siempre me decía Carol? [2] ¿**Había sido TODO una cruel pesadilla de su cerebro enfermo?** [3] ¿**Era** un LOCO GENUINO, que un día lejano se había estrellado ebrio con una furgoneta Citroën en la autopista de La Coruña? (301)

En el primer fragmento, lo que se narra en [1] es matizado a partir de [2] y esta matización la justifica el narrador en [3], admitiendo la posible alteración de los detalles que rodean a su relato a causa del tiempo transcurrido. En el fragmento 9, sin embargo, el narrador reconoce la dificultad de distinguir entre varias escenas pasadas y presentes ([1], [3] y [4]). La diferencia con otros fragmentos radica en que esta vez la insistencia en su veracidad se refiere a su estado de confusión, lo que atenta abiertamente contra la fiabilidad de su relato. Al afirmar “lo juro” [2] ante su narratario, Gontrán parece estar admitiendo su desconcierto o aturdimiento con respecto a lo que narra.

En el fragmento 10 vemos las preguntas en boca del narrador autodiegético en [1], heterodiegético en [2], y cualquiera de los dos en [3]. Ambos fragmentos apuntan a que Gontrán mismo cuestiona la veracidad de su propio relato, bien por fallo de su memoria, o por su enfermedad mental.

Tanto el llamamiento a un receptor como la continua insistencia del protagonista en que su palabra sea creída ponen de relieve el extremo interés del narrador protagonista por legitimar los hechos que narra, a pesar del posible deterioro de

⁶⁷ En este sentido, como mencionamos más adelante (*vid.* nota 70), el relato de Gontrán lo acerca a la tradición picaresca española, donde el pícaro *guía* al receptor de su historia para la consecución de un fin, generalmente la conservación de su honra. El objetivo de Gontrán es, sin embargo, ser considerado culpable y poder así acabar con su vida.

su recuerdo y de que existan otras versiones en la novela que contradigan su historia,⁶⁸ lo cual puede despertar sospechas sobre su fiabilidad como narrador.

El estudioso Per Hansen (2007: 241), distingue varias clases de no fiabilidad según los indicios que conduzcan a su identificación (*vid.* 2.7.1.). En *PMR*, hemos visto que los elementos que pueden provocar la no fiabilidad narrativa provienen del texto (lo que Hansen llama no fiabilidad “intranarracional”), según hemos podido observar en los episodios confrontados, en la admisión del narrador de sus incoherencias; pero también proceden del contraste con el otro narrador de la obra, el heterodiegético (lo que Hansen denomina no fiabilidad “internarracional”, *ibid.*). Aunque de distinta procedencia, el lector puede asociar estos indicios al estado mental del protagonista.

También contemplamos en el relato de Gontrán una necesidad de demostrar su veracidad. Así entendemos la constante intromisión en su propia historia desde su posición ulterior para corregir o matizar determinadas partes del relato, quizá con el fin de que su testimonio gane en credibilidad: recordemos que con su relato Gontrán busca persuadir al rey y a las autoridades de que las irregularidades que él cree haber cometido en su pasado lo hacen merecedor de un castigo letal, de ahí que solicite la máxima pena al rey.⁶⁹ Aun después del paso de los años, Gontrán suscribe sus antiguas reacciones y sentimientos, y vemos en su narración la urgencia por convencer a su narratario de la irremisible necesidad de su pena.⁷⁰

3.2.5 La conjunción de los dos narradores

Si bien en este estudio hemos analizado ambos narradores por separado, en la novela los dos narradores se alternan en distintos segmentos de la narración. Un ejemplo de su funcionamiento conjunto en la obra es el que presentamos a continuación, que ilustra la dinámica que se verá en gran parte de la novela.

11. [1] **Pasó** al vestíbulo con su cofre de cinc colgado del hombro y la pistola de soldar sostenida con la mano derecha. [2] ¿De dónde sacaban los RICOS el DINERO GANSO para hacerse con aquellos chalés de lujo? ¿Quién tenía la palabra mágica que abría la cueva de Alí Babá y sus ladrones? [3] **Me dije LÚCIDO**: Eres un tipo vulgar, no tienes derecho a estas riquezas. SIN EN

⁶⁸ *Vid.* por ejemplo, las pp. 46 y 321 sobre el supuesto atentado terrorista en el que Gontrán cree haberse involucrado. Aparte, se contraponen la versión de Gontrán con la de otros personajes (sobre el supuesto atentado y la tortura sufrida posteriormente) en las pp. 230-231; 243; 314-316; 318.

⁶⁹ Este episodio se narra en la p. 50.

⁷⁰ El carácter justificativo del relato de Gontrán se puede comparar con el género picaresco, pues en ambos se ve cómo el personaje pretende a toda costa convencer a su auditorio de la honradez de su actuación y justificar sus malas acciones para lograr un propósito determinado, aun cuando el propio relato presenta lagunas e incoherencias. A pesar de que creemos que el propósito último del relato de Gontrán está al servicio de evidenciar su culpabilidad por el supuesto crimen cometido, al destacar ciertos episodios de su infancia y juventud puede estar sugiriendo su condición de víctima de la sociedad, cuyas malas compañías lo persuaden de ir por el *mal camino* a pesar de su voluntad de desviarse de él y ser un hombre *de provecho*, como el pícaro.

CAMBIO, a veces me preguntaba si el SISTEMA tenía que ser forzosamente el único. (26)

Este fragmento se inicia con el narrador heterodiegético ([1]), y continúa con el autodiegético, que aparece en [3] sin marcas de ser introducido por el otro narrador. En primer lugar, las dos voces se intercalan en todo el párrafo sin otra señal que el cambio de pronombre personal. En segundo lugar, identificamos una de las técnicas más usadas en la novela, el estilo indirecto libre (“pensamiento indirecto libre”, según la terminología de Palmer que emplearemos en el análisis) que se ve en [2], en que los pensamientos del personaje son narrados por la voz heterodiegética, pero manteniendo el estilo del personaje, como vemos en los coloquialismos “el DINERO GANSO”, y las expresiones vulgares (“SIN EN CAMBIO”),⁷¹ con lo que ambas instancias (de narrador heterodiegético y de personaje) se combinan en el mismo nivel.

Un caso gráfico en el que la primera persona se equipara a la tercera es la homonimia de las formas verbales de primera y tercera persona en la novela, que examinaremos a continuación.

3.2.6 Homonimia de las formas verbales de tercera y primera persona: ¿él o yo?

La asignación de una persona gramatical a la narración puede complicarse en *PMR*, porque la alternancia entre personas llega a ser lingüísticamente ambigua. Cuando se emplean palabras homónimas para las formas verbales de primera y tercera personas, el lector tiene que deducir si habla el narrador en tercera persona o el narrador protagonista, e ir modificando lecturas anteriores que ahora se niegan. La ambigüedad creada por la homonimia de las formas verbales consiste en la neutralización de las voces narrativas, y las formas homónimas empleadas en la novela son las de pretérito imperfecto y las del condicional, ambas en indicativo.⁷² Veamos ejemplos de los dos tiempos verbales y posteriormente las consecuencias en nuestra lectura de los fragmentos:

12. [1] Me quitaron la silla los MAMONES. Locos dispersos por los cuatro extremos de la CENTRAL DEMONÍACA. Deambulan como hojas secas caídas de los árboles a impulsos del viento. No son nada. [2] **Lloraría** escondido en el pecho hermoso de la hermana Cándida, **lloraría** INFINITIVO y RECÍPROCO, POSESIVO. El hediondo olor del excremento va con [3] él, le cubre la tristeza que arrastra bajo la manta. En resumen, [4] insistí:
– Se trata de un error. (110)

⁷¹ Sin embargo, nótese que el ejemplo habla de una tercera persona (“los ricos”) que también constituyen una tercera persona para Gontrán, con lo que este pasaje [2] podría ser también narrado por la primera persona, y por tanto ser un “pensamiento indirecto libre” (*vid.* 3.2).

⁷² Tomando como modelo el verbo “cantar” en primera persona, cuando hablamos del “pretérito imperfecto” nos referimos a la forma “cantaba”, mientras que con “condicional” nos referimos a “cantaría”.

13. [1] Soy BRASA en la carne, pared donde se escupen amenazas, insultos:
–Te vamos a arrancar la piel a TIRAS, si no hablas, CABRÓN.
[2] Atado a la silla, bajo los golpes, [3] **quería** decir un lugar, un escondite, un sitio, el nombre de alguien. Pero el cerebro estaba vacío y [4] sólo **lograba** repetir NO SÉ NADA. [5] Necesito los besos de Carolina, mi lámpara de soldar, el estaño y el plomo, las cañerías HIDROFÓBICAS, mis retretes de MIERDA, los sifones de BELCEBÚAS. [6] **Era** simple fontanero, estaban equivocados. Un CURRANTE, un CORBO, un HIJO DE. [7] Eso es lo que **era**. [8] Fue entonces cuando el SECRETA BUDA, calvo y obeso, llegó al límite de su furia y, de improviso, [9] **le** arrojó al suelo de una bofetada, atado e inmóvil en la silla. (130)

Las secciones [1] de cada fragmento comienzan con una narración en primera persona, por eso tendemos a leer los pasajes de imperfecto y condicional que aparecen posteriormente en ambos pasajes (sección [2] en el ejemplo 12 y secciones [3], [4], [6], [7] en el ejemplo 13) también en primera persona. Pero cuando se introduce la tercera persona en la narración, como ocurre en [3] (ejemplo 12) y en [9] (ejemplo 13), estas secciones pueden leerse retroactivamente y poner en duda quién habla a lo largo del pasaje. La mención a una cita en 13 [4] (“NO SÉ NADA”) puede condicionar nuestra lectura de [6] como primera persona, por contigüidad con [5]. Esta lectura choca con la aparición de la tercera persona narrativa en [9]. Además, no sabemos si [5] se inserta dentro de la cita de [4] o si supone un cambio de narrador, ahora en primera persona y desde el momento de la narración, no desde el momento en que tiene lugar la historia.

La imprecisión sobre quién habla permite la lectura del relato como proveniente del personaje, pero también como proveniente del narrador heterodiegético, lo que puede provocar la confusión entre narración e historia y borrar los límites entre una y otra. Además, creemos que pone en duda si estamos ante la expresión de los pensamientos del personaje en su propia voz (en cuyo caso sería un monólogo interior del protagonista) o si el texto ofrece la narración o comentario de esos pensamientos en la voz del narrador heterodiegético (en cuyo caso sería una narración en presente histórico). Aquí observamos la primera de las estrategias de ambigüedad que consideramos que ayudan a anular la diferenciación entre las voces narrativas y entre el mundo mental y extramental de la novela.

3.2.7 La ‘voz privilegiada’ de *PMR*

Las dos voces narrativas de la novela, la autodiegética y la heterodiegética, tienen la misma importancia en lo que se refiere al espacio textual (episodios de la historia) cubierto, pero sería interesante examinar si podemos hablar de una voz dominante, porque ello arrojaría luz sobre uno de nuestros objetivos, a saber, la posición del ‘loco’ en el discurso de la novela. A estos efectos pasamos a analizar las funciones que tienen ambos narradores para ver si alguna goza de mayor ‘autoridad’ textual frente al otro.

A este respecto, carecemos de un término que nombre a la voz que destaca sobre las otras en una obra, así que optamos por introducir la expresión ‘voz privilegiada’. Ya hemos mencionado que el espacio textual que ocupan ambas voces, sin contar con los pasajes de homonimia, es bastante equilibrado. Sin embargo, podemos considerar tres factores que pueden ayudarnos a determinar la importancia espacial de los dos narradores: 1) la presencia o ausencia en el inicio y final de la obra, porque constituyen el comienzo y cierre de la historia, respectivamente; 2) la presencia o ausencia en el título de la novela, por constituir el paratexto verbal más importante de la obra y el primer contacto del lector con el libro; y 3) el espacio textual de la narración; la presencia o ausencia en distintos niveles narrativos, y la mutua influencia de los estilos lingüísticos de ambos.

El narrador que inicia y concluye la novela es el heterodiegético. Al principio presenta al personaje e introduce los primeros hechos de la historia,⁷³ y al final, relata los momentos previos a la muerte de Gontrán y la misma noticia de su muerte en el epílogo de la novela. Desde este punto de vista, la narración en tercera persona domina espacialmente la novela, y el relato en primera persona de Gontrán quedaría en segundo plano.

Sin embargo, el título de la obra está en primera persona (“Pido la muerte al rey”), lo que expresa en boca del personaje la voluntad de acabar con su vida, que consideramos razón última de su relato.⁷⁴ Además, el narrador autodiegético lo es en dos niveles de la narración (extra- e intradiegético), a diferencia del narrador heterodiegético, que sólo existe en el nivel extradiegético. Si además tenemos en cuenta la influencia que ejerce la voz de Gontrán (como ser experimentador y narrante) sobre la narración en tercera persona por medio de su peculiar estilo, podemos decir que es su narración la que domina en *PMR*. Según esta hipótesis, que completaremos con el análisis posterior, el discurso del ‘loco’ propone sus propias reglas y crea su propio discurso normativo.

Una objeción natural ante la “dominación” del relato de Gontrán sobre el otro discurso es su dudosa fiabilidad. Sin embargo, no consideramos que este rasgo modifique la influencia de su narración en la obra en términos de preponderancia o autoridad. Incluso se podría ver que la falta de correspondencia entre lo que narra Gontrán y lo que narra el otro narrador subraya de nuevo el cuestionamiento de la oposición entre lo que es considerado como “verdadero”, que es lo que los otros personajes atestiguan y lo que se plantea acorde a lo razonable, por un lado, y lo creado por la fantasía de un enfermo mental, por otro.

Sobre la alternancia de narradores en un relato, Fludernik (1996: 236 y ss.; 248) concibe el cambio de persona gramatical del narrador (‘el’/‘yo’) como una técnica

⁷³ Hasta la página 26 de la obra no se incorpora Gontrán como narrador de su propia historia.

⁷⁴ El título también puede leerse en el sentido de “Pido que maten al rey”, como producto del ferviente sentimiento de venganza de Gontrán a causa de la indiferencia del rey de España ante la petición de su súbdito de ser condenado a muerte. A pesar de esta ambigüedad, también en este caso la expresión pone de relieve la voluntad de Gontrán en sus propias palabras, esto es, en primera persona.

que desorienta al lector, por la variedad de identidades posibles, lo que también puede ser indicador de la división del ser que simboliza la locura (Fludernik, *ibid.*). De hecho, en psiquiatría, la disociación de la personalidad se asocia a la escisión esquizofrénica, como indican, entre otros, el célebre psiquiatra R. D. Laing (1960: 82 y *passim*) en su obra sobre la esquizofrenia titulada precisamente “El ser dividido” (“The divided self”), o el investigador Louis Sass (1994: 97) que, entre otras cosas, ha estudiado las relaciones entre la cultura modernista y la esquizofrenia. La disociación del ser como característica intrínseca a la locura (Laing, 1960) y la consideración del individuo esquizofrénico como epítome del ‘loco’ (Sass, 1994) son por tanto elementos que nos permiten relacionar locura con dualidad identitaria.

Esta dualidad que vemos en la psicopatología conecta también con las conclusiones de Bergeson (1998a: 205-217) sobre el ‘yo’ fragmentado de la novelística de Hernández. La confusión entre personaje (que equivale aproximadamente a lo que él denomina “narrated self”, Bergeson, 1998a: 37) y narrador (“narrating self”, *ibid.*), y la correspondiente confusión entre historia y discurso en las novelas del autor, constituye para este crítico uno de los signos que muestran la fragmentación del ser en su literatura, ya que la mezcla de ambos mundos en el texto revela también la multiplicidad del ser del personaje, que a su vez refleja la sociedad en la que se inserta, que describe como “multiple, decentered and open-ended” (Bergeson, 1998a: 37, 38). Creemos que ese “descentramiento” caracteriza la narración de *PMR* a partir de la actuación constante de los dos narradores, un ‘yo’ y un ‘él’ que reflejan un ser dual y múltiple, y que relacionamos también aquí con esa pérdida de la hegemonía del narrador heterodiegético en favor del autodiegético, de la voz del personaje.

3.2.8 Discusión sobre la voz narrativa y la focalización en *PMR*

La voz del narrador heterodiegético se alterna a lo largo de toda la novela con la del personaje y, como hemos visto, ambas voces se sitúan en el mismo nivel diegético, el extradiegético en términos genettianos. Aunque la narración retrospectiva de Gontrán en primera persona aparece posteriormente a la narración en tercera, no depende de ella. En un nivel inferior a estas dos voces alternantes se encuentra la narración de Gontrán frente a sus compañeros de hospital, que hace al protagonista narrador en segundo grado, es decir, intradiegético. Los acontecimientos de la vida de Gontrán están, por tanto, narrados por tres narradores, siendo el protagonista el narrador en dos niveles diferentes.

Hemos visto también que es común en la novela el cambio de persona gramatical en un mismo párrafo e incluso dentro de una misma frase, lo que nos ha llevado a pensar que ambas voces parten de una situación de igualdad, característica que se materializa en los pasajes homónimos en la primera y la tercera personas de singular de algunas formas verbales, lo que impide distinguir cuál de los dos narradores profiere el discurso. La dualidad vocal caracteriza a todo el relato de la historia, a excepción del momento de su declaración seudojudicial y de su muerte.

En el análisis de la voz narrativa en *PMR* vemos que los límites que distinguen a ambos narradores son difusos, y el narrador omnisciente en tercera persona, que tradicionalmente puede considerarse como autoridad narrativa, se equipara con la voz del personaje, un individuo que se presenta como enajenado. Sin embargo, tras examinar el espacio textual de ambos y su ámbito de ‘influencia’ vemos que el estilo del narrador autodiegético impregna el del heterodiegético, invadiendo el terreno discursivo de éste.

Podríamos leer la homonimia entre las dos voces como una equivalencia de sus visiones del mundo en un ejercicio de descentramiento, en dos sentidos. Por una parte, como un juego paródico y transgresor que relega a los márgenes la figura del narrador heterodiegético como autoridad textual. Por otra parte, como restitución de la posición de Gontrán, dotado ahora de voz, que implicaría su desplazamiento al centro. Como señala Foucault (1992 [1970]: 6), el discurso no solamente plasma el poder existente, sino que conforma la vía e instrumento para desestabilizar ese poder:

[E]l discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (nuestra negrita)

Si tenemos en cuenta los sistemas de exclusión que propone Foucault (1992 [1970]: 4-7), hay varios elementos en la narración de Gontrán que atentan contra el orden del discurso. El primero y fundamental es la condición de ‘loco’ del sujeto hablante, ya que la separación entre locura y razón es la primera oposición que compromete dicho orden (Foucault, 1992 [1970]: 4 y ss.).⁷⁵ Sólo el discurso razonable cuenta con el privilegio de ser proferido. Ahora bien, para considerar las palabras de Gontrán como externas al discurso normativo o canónico y amenazantes del orden que representa nos parece conveniente definir a) qué entendemos por discurso canónico en esta novela; b) si lo encarna el narrador heterodiegético; y c) qué razones consideramos relevantes para nuestra apreciación.

Decimos que el narrador heterodiegético puede encarnar el discurso que establece lo normativo en la novela porque, al contrastarlo con el discurso de Gontrán al inicio de la novela, representa la narración ‘de la razón’, principalmente por su omnisciencia, pero también por las ocasiones en las que emplea registro formal, que no observamos en el discurso de Gontrán. Además, su narración no toca temas que como la sexualidad o la política, están sin embargo presentes en la narración autodiegética. La narración de Gontrán no formaría parte del discurso canónico por emplear la palabra que excluye, la “palabra prohibida” (Foucault, 1992 [1970]: 11), y por integrarse en el discurso del ‘loco’, considerado en sí uno de los sistemas de exclusión (*ibid.*).

⁷⁵ Me baso en sus ideas en el resto de la sección.

Otro de los sistemas de exclusión que destaca Foucault ([1970]: 8-10) es la voluntad de verdad, consistente en la predilección por el discurso verdadero (concepto de por sí problemático y que ha cambiado a lo largo de la historia, como nos dice Foucault) en contraposición con el discurso falso. Cuando el protagonista, por una parte, insiste en la verdad de su relato (desautorizada en el texto por la existencia de otras versiones) y, por otra, reconoce sus olvidos y contradicciones, la confianza en la calidad de su relato y en él como narrador fiel a los hechos se somete a cuestionamiento. Si además tenemos en cuenta su poderoso deseo de ser condenado, lo que puede llevar a falsear partes de su historia, la veracidad de su relato puede ponerse de nuevo en duda. Como explica Foucault (*ibid.*), lo falso se condena y excluye, mientras lo verdadero se premia y se incorpora al discurso. ¿Pero qué concepto de verdad se considera aquí? Como apunta el filósofo francés (*ibidem*), el concepto de verdad se ha modificado a lo largo de la historia a partir del concepto creado e impuesto por las estructuras de poder. Así pues, la voluntad de verdad del relato de Gontrán puede guardar coherencia con su voluntad de persuadir al narratario de su culpa, a pesar de que no coincida necesariamente con la *otra* coherencia, la encarnada por el narrador heterodiegético. Es decir, la narración de Gontrán guarda su propia lógica y establece sus propias normas, a partir de la cual se crea un propio concepto de verdad. En su obra sobre la historia de la locura, el mismo Foucault (2011 [1964]: 365, 366) así lo expresa, al hablar del delirio:

[B]ajo el delirio desordenado y manifiesto reina el orden de un delirio secreto. Y en ese segundo delirio, que es, en un sentido, pura razón, razón liberada de todos los oropeles exteriores de la demencia, se recoge la paradójica verdad de la locura. Y esto en un sentido doble, puesto que se encuentra allí, a la vez, **lo que hace que la locura sea verdadera (lógica irrecusable, discurso perfectamente organizado, encadenamiento sin falla en la transparencia de un lenguaje virtual)** y lo que la hace verdaderamente locura (su naturaleza propia, el estilo rigurosamente particular de todas sus manifestaciones y la estructura interna del delirio). Pero más profundamente aún, **ese lenguaje delirante es verdad última de la locura en la medida en que es su forma organizadora, el principio determinante de todas sus manifestaciones, sean las del cuerpo o las del alma.** (nuestra negrita)

La razón y lo razonable no resultan operativos en el discurso del ‘loco’ –al menos no del mismo modo–, ya que el propio discurso del ‘loco’ contiene su razón y orden, indica Foucault. El episodio del atentado no es falso ni erróneo en el discurso de Gontrán, que lo percibe como verdadero, a pesar de que pueda considerarse de otro modo en el discurso de los demás personajes o en el del narrador heterodiegético. La duda no resuelta que despierta la novela sobre este y otros episodios vividos por Gontrán cuestiona los pares contrapuestos mencionados arriba, y conceptos como los de ‘veracidad’ o ‘verdad’ y ‘falsedad’.

En el siguiente apartado continuaremos examinando el funcionamiento de las dos voces narrativas, pero ahora respecto a las técnicas más empleadas para representar

los pensamientos del personaje, que apuntarán de nuevo a la eliminación de fronteras entre los narradores y entre el narrador y el personaje.

3.3 La representación de la conciencia en *PMR*

Examinaremos aquí las tres técnicas de representación de la conciencia que propone Cohn (1978) para ver cómo se comportan en *PMR* en relación con los dos narradores y con la eliminación de fronteras entre la experiencia mental y extramental del personaje. Veremos que la ‘empatía’ que muestran ambos narradores con el personaje, en cuanto a que no suelen contradecir ni criticar los pensamientos de este, constituye una muestra de la fusión entre la instancia del narrador (auto- y heterodiegético) y del personaje, parecida a la que observamos en la voz narrativa. La voz del narrador, aunque presente como mediador de los pensamientos del personaje, no se pronuncia sobre el origen mental o empírico de tales pensamientos, lo cual abre la ambigüedad en la lectura en el sentido que proponemos.

Ya mencionamos en el capítulo 2 (2.1) que las técnicas de representación de la conciencia de Cohn se dividen en tres niveles y constan de dos tipos según se refieran a una narración en tercera o primera persona: la “psiconarración”, el “monólogo narrado” y el “monólogo citado”, por una parte; y la “autonarración”, el “monólogo autonarrado” y el “monólogo autocitado”, por otra, siendo las primeras tres técnicas de tercera persona, y las segundas de primera persona. Cada tríada supone un nivel en la mayor o menor distancia ejercida por el narrador hacia lo narrado, en este caso, los pensamientos del personaje.

La nomenclatura que emplearemos en el análisis será, como ya indicamos (2.1.) la de Alan Palmer (2004: 53 y ss.), quien ha rebautizado las técnicas de Cohn en un intento por extraerles sus implicaciones lingüísticas, pues el “monólogo” de Cohn sugiere una equivalencia obvia entre pensamiento y lenguaje, y propone entonces “pensamiento”. Las tres categorías que plantea Palmer son “pensamiento indirecto” (“thought report”) para la psiconarración y autonarración; “pensamiento directo” (“direct thought”) para el monólogo citado y autocitado; y “pensamiento indirecto libre” (“free indirect thought”) para el monólogo narrado y autonarrado.⁷⁶ En lo que sigue emplearemos la nomenclatura de Palmer.

Un concepto importante en el análisis de la conciencia es el concepto de “distancia” (*vid.* 2.1.), que supone la mayor o menor implicación del narrador en lo que narra. Partiendo de Genette (1989 [1972]: 220), la distancia narrativa es proporcional al grado de presencia del narrador como *mediador* en la narración. Aunque toda narración es mediada por un narrador, su figura no siempre es visible. Por ejemplo, en el estilo directo, usado en diálogos y monólogos, la voz/la expresión del pensamiento del personaje carece de mediación, aunque sabemos que el narrador es la entidad que las

⁷⁶ *Vid.* 2.1. Las traducciones al castellano de las técnicas de Palmer son nuestras, basándonos en las equivalencias con las categorías de los actos de habla divididos en estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre (Toolan, 2001).

presenta.⁷⁷ En cambio, en el estilo indirecto, el narrador muestra lo narrado desde su propia “orientación” o deixis (Toolan, 2001: 125-130), es decir, con los pronombres y tiempo verbal que implican su posición en la narración con respecto a los hechos narrados.⁷⁸ Detengámonos brevemente en las distintas formas de representación del pensamiento del personaje para pasar a continuación a explicar su funcionamiento en *PMR*.

El “pensamiento indirecto” implica la distancia máxima entre el narrador y los pensamientos del personaje, porque presenta los pensamientos en estilo indirecto en una narración en tercera o primera persona, esto es, la narración está fuertemente condicionada por las palabras del narrador, que es muy visible en la dirección de la narración. Esta forma supone la presencia explícita del narrador en la representación del pensamiento del personaje, porque viene siempre introducido con un verbo de pensamiento en estilo indirecto (“pensó que”, “recordó que”).

En el extremo opuesto al “pensamiento indirecto” está el “pensamiento directo”, que presenta igualmente la conciencia del personaje, pero ahora en estilo directo (“pensó”), generalmente con marcas de cita indicativas: comillas, dos puntos y verbos de pensamiento abriendo la cita. En medio de la escala de tres está el “pensamiento indirecto libre”, que toma rasgos del discurso y de la subjetividad del personaje y del discurso del narrador. Esta forma es considerada como la combinación de ambas voces,⁷⁹ ya que no queda explícito qué partes pertenecen al narrador y cuáles al personaje. Por último, el “pensamiento directo” constituye la manera menos mediada por el narrador de representar los pensamientos del personaje, porque supone la total visibilidad de la voz del personaje y la total invisibilidad de la del narrador (aunque sea este quien presente la cita).⁸⁰

Las técnicas predominantes en la representación de los pensamientos de Gontrán manifiestan una constante presencia explícita del narrador, que relata los pensamientos del protagonista de manera indirecta, si bien la mente del personaje ocupa siempre un lugar primordial en ella. En principio, las formas indirectas, más ‘diegéticas’, que exponen lo que ocurre en la mente del personaje a partir de la palabra del narrador (en forma de pensamiento indirecto o pensamiento indirecto libre) dominan sobre las formas directas, más ‘miméticas’, que son los modos en que el propio

⁷⁷ Esto es, el narrador nunca está ausente, pero no siempre es visible.

⁷⁸ Esto significa que si el narrador es distinto al personaje empleará el pronombre de tercera persona (él/ella) para referirse a él/ella; las referencias al espacio y al tiempo seguirán la misma correlación: “allí”, “entonces”, en contraposición a “aquí y ahora” del discurso directo; y lo mismo rige para el tiempo verbal, que irá en pasado en el discurso indirecto en contraposición con el presente del discurso directo, y así sucesivamente. (Toolan 2001: 127).

⁷⁹ Toolan (2001: 119) recoge la expresión “combined discourse” como uno de los sinónimos de esta técnica. *Vid.* 2.1.

⁸⁰ Aunque Cohn separa las técnicas de representación de la conciencia por personas gramaticales, en nuestro análisis trataremos las formas de primera y tercera persona bajo el mismo apartado, tal como propone Palmer, porque nos parece más relevante la mayor o menor mediación del narrador en lo narrado que el tipo de narrador que lo lleve a cabo. Ello no exime que tengamos en cuenta las implicaciones de la existencia de dos tipos de narrador por separado cuando sea pertinente para el análisis.

personaje articula sus pensamientos (en forma de pensamiento directo, considerado más fiel que las otras dos formas, manipuladas por el narrador).

Una distinción de la que nos valemos dentro de las propuestas de Cohn acerca de las narraciones autodiegéticas es la diferencia entre “ser narrante” (“narrating self”, Cohn, 1978: 143), como una alternativa para denominar al narrador autodiegético, y “ser experimentador” (“experiencing self”, *ibidem*), como alternativa para nombrar al personaje del que trata la narración autodiegética, aquél sobre cuyo relato se está narrando.

3.3.1 Pensamiento indirecto

Esta técnica describe la narración en estilo indirecto del pensamiento del personaje. Fludernik (2009: 80) y Palmer (2004: 56) señalan la idoneidad del pensamiento indirecto para la representación de muchos más estados mentales que las otras dos formas (pensamiento directo y pensamiento indirecto libre).⁸¹

Como introdujimos en el capítulo 2 (2.7, 2.8), Cohn (1978: 26) diferencia en su propuesta dos tipos dentro de este modo: “consonante” y “disonante”, dependiendo, respectivamente de la concordancia o discordancia de la actitud del narrador con el pensamiento del personaje. La consonancia puede describir meramente la actividad mental del protagonista con verbos y expresiones de pensamiento sin comentarios o aclaraciones, mientras que la disonancia implica la censura o juicio acerca de los pensamientos narrados (Cohn, *ibid.*). La consonancia supone la convergencia de la voz del narrador y la del personaje, mientras la disonancia resalta su divergencia, porque ambas se contraponen entre sí. Lo que vemos más frecuentemente en *PMR* es la forma consonante:

14. [1] De pie en aquella atmósfera, mirándome en el espejo, **tenía conciencia de ser** tierra que se pisa, material de derribo de una sociedad injusta, donde la convivencia no es más que mentira y dominación de unos hombres sobre otros. [2] Jungla y trampa, víctimas y verdugos, comer y ser comido, cuerpo encima y cuerpo debajo. Esperando a la señora del aviso urgente, [3] **me ponía triste al recordar la infancia** que tuve en el basurero, mi vida en la Inclusa. Pero que nadie llore, cofrades: Estaba vivo y ganaba un jornal. (28)
15. [1] **Recordó una ocasión**, en la que quedó encerrado en un ascensor. [2] Las paredes se aproximaban, se alejaban, se iban, volvían de nuevo. Se convertían en manos policíacas, en ficheros con rostros, en cárceles, torturas y muerte. (78)

Tanto el narrador heterodiegético (fragmento 15) como autodiegético (fragmento 14) coinciden en actitud con el personaje y con el ser experimentador, respectivamente, y el

⁸¹ Fludernik (*ibidem*) declara además su gran utilidad y frecuencia de uso en la literatura de todos los tiempos y lamenta que la predilección de los novelistas de la tradición modernista inglesa por las formas del monólogo interior o el estilo indirecto libre hayan limitado la representación de los pensamientos y sentimientos del personaje al ámbito verbal.

conocimiento que el narrador tiene de la vida mental del personaje parece coincidir con el conocimiento que el propio personaje tiene de sí mismo. Se emplean verbos y locuciones verbales relativas al pensamiento, como “recordar” (fragmento 15 y sección [3] del fragmento 14) y “tener conciencia” (fragmento 14, sección [1]), que manifiestan explícitamente el carácter mental de lo narrado. El papel del narrador en estos casos de pensamiento indirecto es el tradicional de intercesor entre el personaje y el lector, pues puede modular (resumiendo, expandiendo, comentando) los pensamientos del personaje.

En los ejemplos que recogemos, observamos la consonancia en la ausencia de comentarios contrapuestos a los pensamientos del personaje, que en los dos casos se refieren a un recuerdo de Gontrán. En el pasaje 15, en que Gontrán evoca un encierro en un ascensor, las dos frases de la sección [2], “se aproximaban, se alejaban, se iban” y “se convertían en manos policíacas”, apuntan a sensaciones del personaje, su descripción subjetiva, al igual que la transformación de las paredes en manos de policía. Sin embargo, en ningún momento indica el narrador que tal transformación tenga lugar en la mente del personaje, sino que queda en manos del lector el interpretar si así sucede.

La sección [2] del primer ejemplo, “Jungla y trampa, víctimas y verdugos” puede interpretarse como la expresión del pensamiento del propio personaje en el momento de la experiencia, o bien la de Gontrán narrador, en el momento de su narración, que echa la vista atrás y expone su juicio acerca de lo que ha sido víctima,⁸² pero implica en todo caso una afinidad entre las actitudes presente y pasada del protagonista.

Especialmente en el pensamiento indirecto en primera persona de *PMR*, cuando el mismo personaje es el narrador de su historia, la consonancia reafirma las actitudes del narrador hacia su propio pasado:

16. [1] **Ahora, A POSTERIORI, cuando ya han pasado los años** y la máquina trituradora de la INJUSTICIA me ha hecho PURÉ, [2] volvería a desearle la muerte de nuevo a aquel SUPERCABRÓN. [3] Le cortaría en pedazos con un hacha. [4] Le dinamitaría fríamente. [5] Le sacaría los ojos con un cuchillo a aquel SECRETA⁸³ MALDITO. (102)

A pesar de que este fragmento comienza marcando la distancia temporal entre narrador y personaje [1], el narrador demuestra reconocerse en su postura pasada en [2]

⁸² Lo cual ya advertimos desde la frase “donde la convivencia...”, a la que le sigue un presente que permite la doble lectura como presente (del narrador) y pasado (del personaje, por tanto presente histórico, porque es un uso metafórico del presente).

⁸³ “Secreta” se refiere aquí a “un agente de la policía secreta”, de ahí el masculino en “aquel” y “maldito”, en apariencia faltos de concordancia sintáctica con “secreta”.

(“volvería” y “de nuevo”), sentimiento que aumenta en intensidad paulatinamente en los pasajes [3], [4] y [5].⁸⁴

3.3.1.1 “Contagio estilístico” en el pensamiento indirecto de *PMR*

La consonancia que caracteriza a los casos de pensamiento indirecto de la novela adquiere un mayor grado de fusión entre narrador y el pensamiento del personaje cuando la narración se ‘tiñe’ del idiolecto del personaje, lo que Cohn denomina “stylistic contagion”, (“contagio estilístico”; 1978: 33). Palmer (2004: 56) propone la denominación de “colored thought report” (algo así como “pensamiento indirecto afectado”) para este fenómeno, aunque nosotros tomaremos el término “contagio estilístico” porque implica más específicamente una transmisión de estilos.⁸⁵ Además, la palabra ‘contagio’ subraya de manera más gráfica el fenómeno que atrae el discurso del narrador heterodiegético hacia el lenguaje del protagonista, caracterizado fundamentalmente por no seguir siempre las reglas de la gramática (*vid.* 2.9. y 3.1.).

El “contagio estilístico” sólo lo recoge Cohn en las narraciones en tercera persona, porque aquí el narrador no tiene nada que ver con el personaje, al contrario que lo que ocurre en una narración retrospectiva en primera persona, donde personaje y narrador tienen la misma identidad y, en esta novela, el mismo estilo. El narrador heterodiegético toma prestadas las características lingüísticas del estilo de Gontrán, lo que dificulta la delimitación entre ambas voces. Como hemos apuntado en el apartado 3.1, el discurso de Gontrán adolece con frecuencia de incorrecciones gramaticales, anacolutos, vocablos del registro vulgar y coloquial, frases truncadas, repeticiones, que reflejan una forma de expresarse esencialmente oral y que lo diferencian del narrador heterodiegético. Sin embargo, puede emplear en ocasiones el mismo lenguaje de

⁸⁴ Otra manera de ratificar sus sensaciones y pensamientos del pasado se lleva a cabo por medio de las frecuentes expresiones del narrador referidas a la veracidad de los hechos que narra. Así lo observamos en la mayoría de las apelaciones al destinatario, que van frecuentemente acompañadas de frases que subrayan la intención de Gontrán por ser fiel a los hechos: “os lo digo en serio” (27), “os lo aseguro” (30), “os lo juro” (34, 66, 73, 186, 187, 216), “palabra de honor” (156), “estoy seguro” (57, 157), “francamente” (204), “lo reconozco” (180), “podéis creerme” (192), y un largo etcétera. Como vimos en el primer apartado del capítulo sobre la voz narrativa y la focalización en la novela, la fiabilidad de su relato se pone en entredicho cuando reconoce la fragilidad de su recuerdo y cuando su relato se confronta con las versiones de otros personajes.

⁸⁵ A diferencia de Cohn, Palmer (2004: 56) distingue entre la subjetividad y el lenguaje del personaje en la narración cuando habla del pensamiento indirecto: “Free indirect thought combines the subjectivity and the language of the character with the discourse of the narrator. If neither the character’s subjectivity nor the character’s language is present, then it is clearly thought report. But what do we do if only one or the other is present? My suggestion is this: if the character’s subjectivity is present but not the character’s language, then the passage should be regarded as free indirect thought [...]. If the character’s language is present but not the subjectivity, it should be regarded as *colored thought report*” (2004: 56; *su cursiva*). El término de “colored thought report” sustituye al “contagio estilístico” de Cohn, que es el que nosotros emplearemos por considerarlo más preciso que el de Palmer. No siempre es fácil distinguir una psiconarración con contagio estilístico de un pensamiento indirecto libre, como veremos en la nota 85 con algunos ejemplos de la novela.

Gontrán. En el pasaje que presentamos a continuación, Gontrán recuerda el encuentro sexual con una clienta en el domicilio de ésta, adonde él acude para hacer un servicio de fontanería, mientras que en el segundo pasaje evoca la estancia del protagonista en un orfanato y la visita de su hermana, para informarle de que su padre está moribundo. En ambos pasajes el narrador es heterodiegético, pero en ellos se advierte marcadamente la expresión del personaje:

17. En la bruma del cerebro trastornado por los acontecimientos, se le esfumaba la imagen de la mujer [1] **BELCEBÚA**. La [2] **JÁ INMENSA** con la que había [3] **PRACTICADO el amor** aquella tarde. (117)

18. –Zaldívar, tienes visita –le dijo el conserje.
Un hombre galoneado, con traje de ordenanza, de pelo gris. No recuerda ni su nombre, ni su voz, ni su rostro. Es una sombra [1] **HIDRARGIRA** que regresa, que camina a su lado. (209)

Destacamos los términos coloquiales o vulgares [1] y [2] (fragmento 17), para referirse a la clienta, junto a otras palabras con un significado ajeno al de uso común, como es el caso del inexistente “*HIDRARGIRA”, en la sección [1] del fragmento 18.⁸⁶

Con el uso del estilo del personaje en la narración, la consonancia entre narrador y personaje se acentúa al máximo y el narrador muestra la conciencia del personaje no sólo a través del contenido, sino también de la forma. En este sentido, el contagio estilístico se encuentra muy cerca de otra técnica que acerca los discursos de narrador y personaje, el “pensamiento indirecto libre”, como veremos en la sección siguiente. Ambas técnicas tienden a imitar el discurso del personaje cuyos pensamientos se narran.

3.3.1.2 Pensamiento indirecto libre

Los monólogos “narrado” y “autonarrado” (“narrated monologue” Cohn 1978: 99; “self-narrated monologue”, *Ibid.*: 166) de Cohn son rebautizados por Palmer con la

⁸⁶ “Hidrargiro” es empleado aquí como adjetivo, a pesar de que en castellano sólo existe como sustantivo (‘hidrargiro’), con el significado de ‘mercurio’ (*vid.* el Diccionario de la Real Academia en línea: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hidrargiro).

Otro neologismo significativo, esta vez solamente empleado por el narrador heterodiegético, es “locofontanero” referido a Gontrán, término que ya aparece en el primer fragmento de la obra: “SENTADO EN LA SILLA del fusilamiento, en el centro del manicomio de Santo Udías San, el locofontanero Zaldívar Miedes Gontrán, nunmerado siete siete siete, conjugando memorístico y erróneo el verbo TENER...” (9). El inicio de este fragmento se repite varias veces a lo largo de la novela (*vid.* pp. 9, 219, 301), con modificaciones relativas al apelativo de Gontrán y del hospital en el que vive: el “locofontanero” de las páginas 9 y 219 se sustituye por “enfermo” en la página 301. El “manicomio” de las páginas 9 y 219 se sustituye por “hospital psiquiátrico” en la página 301. Las versiones con neologismos las interpretamos como indicadores de la adopción del estilo del personaje (por “contagio estilístico”), que se contrapone a las otras versiones, donde el estilo del narrador heterodiegético se caracteriza por mayor sobriedad y neutralidad. Otros neologismos empleados por el narrador heterodiegético incluso antes de que aparezca el narrador autodiegético es “hospitalcárcel” (12), “manicomioestercolero” (12), “hemiciclocuadra”, “presoenfermo” (13), etc. que marcan la influencia del estilo del personaje.

única etiqueta de “pensamiento indirecto libre”, que se refiere a la narración del pensamiento del personaje tomando el discurso del mismo como base para la narración de sus pensamientos, sin el uso de verbos de pensamiento (que marcarían la presencia ineludible del narrador) o marcas de cita (que marcarían el estilo directo del personaje y la ausencia del discurso del narrador).⁸⁷

En una de las pocas referencias que hace Genette a la narración de pensamientos (1989 [1972]: 229), hace hincapié precisamente en la ambigüedad que ofrece el pensamiento indirecto libre, que él llama “discurso transpuesto”, cuando no hay verbo declarativo expreso. Esta ausencia, dice el teórico francés: “puede provocar una doble confusión. En primer lugar, entre discurso pronunciado y discurso interior. [...] En segundo lugar y sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y el del narrador” (1989 [1972]: 229). También Herman y Vervaeck (2001: 26 y ss.) destacan la confusión y ambigüedad que constituye esta estrategia narrativa que favorece la fusión entre narrador y personaje al permitir que la relación entre palabra (del narrador o personaje) y pensamiento (del personaje) quede en suspenso. El pensamiento indirecto libre abre la posibilidad de leer un pasaje como discurso del narrador y como discurso mental del personaje (Cohn 1978: 103). Para Palmer (2004: 56), este tipo de forma de representación de la conciencia combina la subjetividad del personaje y el lenguaje del narrador, lo que permite cubrir áreas de la mente que no impliquen la conciencia del personaje ni la verbalización del pensamiento. Junto con el pensamiento indirecto en forma consonante, el pensamiento indirecto libre es una de las formas más habituales en la narración de la conciencia en *PMR*:

19. [1] Nunca debí confiar en el hipócrita Manuel Peña, mi compañero de trabajo por aquel tiempo. [2] Seguro que se había ido de la HÚMEDA el canalla. [3] ¿Habría LARGADO como un querubín?
Él también era culpable de culpabilidad cómplice. (...). [4] ¿Me había traicionado aquel SARNA? [5] **Imagínense la escena, cofrades:**
PEÑA ENTRANDO EN LA OFICINA
–Don Hilario, quiero contarle algo.
–Tú dirás.
–Gontrán le roba.
[6] No era probable. Peña no tenía agallas o huevos bilingües para hacerme una cosa así. (55, 56)

20. No estaba fichado, [1] **nada tenía que temer de la cochina política.**
Mientras tanto, la luz de la bombilla iba en descenso y el calor se iba transformando en frío húmedo. Me taladraba los huesos. Pensé en las mazmorras de las películas, [2] en las torturas que se contaban de la BOFIA.

⁸⁷ Ya hemos anotado en el capítulo anterior (2.1.) que esta forma es una de las más complejas de la narratología. Sobre ella se ha formulado la “hipótesis de la doble voz/voz dual” (“dual voice hypothesis”, Herman, 2007: 258, n. 12), por la cual esta forma de representación del pensamiento contraería las dos voces presentes en narrativa, la del narrador y la del personaje. En *PMR*, su frecuente uso lo consideramos precisamente como un elemento que ayuda a unir las voces del narrador y personaje.

[3] ¿Comenzaría a caer sobre mi cráneo de Robert Taylor la gota de mercurio? [4] ¿Me quemarían el cuerpo BONITO con puntas de cigarro? (81)

21. [1] Esa era la cruel realidad. Una historia que Gontrán Zaldívar tenía encerrada bajo llave, en un rincón de tinieblas de su cerebro distorsionado por el estruendo de los corredores donde aúllan los locos, por el letal silencio de la nada. [2] **SIN EN CAMBIO**, ¿por qué se lo dijo a aquel [3] **SECRETA** inexpresivo, que fumaba en una cachimba de pirata y tomaba notas en un bloc? ¿Acaso la historia de la DINAMITA, la explosiva mentira por la que preguntaban aquellos [4] **hijos de perra**, tenía que ver ALGO con el barrio de Corralejos? (193)

En el pasaje 19 encontramos el pensamiento indirecto libre en el momento en que el narrador rememora las viejas dudas sobre la lealtad de su amigo Peña. Lo que destacamos de este párrafo es la manera en que el narrador en primera persona regresa al punto del pasado que quiere recordar y retrotrae las sensaciones que sintió en ese momento y, mediante el pensamiento indirecto libre, las presenta progresivamente a pesar de que, como narrador de su propia historia, ya conoce el desenlace del episodio. Aun así, Gontrán presenta ante su narratario el proceso completo que incluye cuatro fases: primero, la firme convicción de la traición de su amigo ([1]). Segundo, la moderación de su convicción y la vacilación sobre la *posibilidad* de que tal traición tuviera lugar ([2], [3], [4]), donde se emplea el pensamiento indirecto libre. Tercero, la especulación sobre los hechos y su gráfica exposición ante el narratario en [5]; y cuarto, el convencimiento de que su amigo nunca lo ha delatado ([6]).

El narrador ha recorrido sucesivamente los pensamientos pasados en este pasaje 19 como si surgieran en ese momento en su mente, renunciando a la posibilidad de destacar simplemente la sospecha engañosa de la traición de Peña. Narrando de esta forma, Gontrán se está posicionando desde el lugar del ser experimentador, su ser pasado. Se podría decir entonces que el pensamiento indirecto libre silencia al ser narrante en la novela y cede la voz al ser experimentador, tras el cual se ‘oculta’, el narrador. El uso del pensamiento indirecto libre señala que los pensamientos del narrador no han evolucionado con respecto a los de su pasado ser.

Como en el fragmento anterior, en el pasaje 20, Gontrán elucubra sobre lo que le deparará el futuro inmediato, tras haber sido arrestado por la policía. A pesar de saber cómo finalizará su episodio policial, no adelanta lo que ocurrirá en el momento de narrarlo, sino que revive la experiencia pasada haciendo aflorar en la narración las dudas que tenían en aquel momento (como ocurre en [1], [3] y [4], todas ellas en pensamiento indirecto libre). Con la nueva expresión de su miedo, el pensamiento indirecto libre recrea las sensaciones y actitudes del momento vivido en el pasado, donde Gontrán trata de racionalizar su crítica situación. Asimismo, distinguimos en el plano formal el estilo de Gontrán en vocablos vulgares como “BOFIA”, del argot

callejero, en lugar de “policía” ([2]), que une también a las instancias de narrador y personaje.

La presencia de los giros de Gontrán en el fragmento 21 (el agramatical “SIN EN CAMBIO” en [2], la alusión a la policía como “SECRETAS” [3] e “hijos de perra” en [4]) y la formulación de las preguntas que se hace el personaje, insinúan que el contenido y el estilo del pasaje proceden de Gontrán, aunque están supeditados al narrador. En otras palabras, a pesar de la presencia de la tercera persona narrativa en el pensamiento indirecto libre (“¿por qué se lo *dijo* a aquel SECRETA inexpresivo, etc.”), podemos vislumbrar en el texto la peculiar forma de expresarse de Gontrán.

En conclusión, hemos observado que el pensamiento indirecto libre comparte rasgos del estilo del personaje, lo que lo acerca al pensamiento indirecto con contagio estilístico que vimos en la sección anterior, y a veces dificulta la distinción entre ambas técnicas.⁸⁸ El recurrente uso en la novela del pensamiento indirecto libre sugiere una unión simbiótica entre los discursos del narrador y personaje (en las narraciones auto- y heterodieéticas), lo que fomenta la incertidumbre acerca de cuánto de lo narrado pertenece al narrador y cuánto al personaje. De esta manera, los discursos de ambos están en colisión o en fusión, según la perspectiva tomada, porque los límites de ambos se han eliminado. La existencia de esta especie de zona intermedia entre narrador y personaje es una característica que va a permitir la ambivalencia entre la experiencia interna y externa del personaje, como veremos en el apartado 3.4.

3.3.2 Pensamiento directo

Esta técnica se caracteriza por la representación del pensamiento de un personaje como si fuera la plasmación directa del mismo (*vid.* Palmer, 2004: 54). Puede incluir (o no) las marcas características de cita (comillas, frase indicativa de la cita). En

⁸⁸ De hecho, en *PMR* encontramos numerosos casos fronterizos entre el pensamiento indirecto con contagio estilístico y el pensamiento indirecto libre. En ambos casos, el estilo del personaje afecta a la estructura de la narración y funde las instancias de narrador y personaje, pero lo que los diferencia es la presencia de verbos de pensamiento (contagio estilístico) y la ausencia de los mismos (pensamiento indirecto libre). Algunos ejemplos son los siguientes:

“Era un locopreso ya muerto, pero **todavía recuerda** su rostro cárdeno, el pelo blancoamarillento, la boca torcida a causa de una cicatriz, y el guardapolvo colgado de la cabecera de la cama, con los bolsillos llenos de papeles escritos por él mismo con un lapicero.” (71)

“Mirando a los árboles del patio del manicomio, enfermos y decrepitos, **experimenta una duda DUDOSA**:

¿SON ACACIAS?

Son heces fecales enraizadas, lo sabe cierto.” (141)

En estos fragmentos, reconocemos el estilo de Gontrán, como en los neologismos (“locopreso”, “blancoamarillento”), estructuras sintácticas como el predicativo en “lo sabe NÍTIDO”, o derivaciones como “experimenta una duda DUDOSA”, pero la existencia de formas verbales de pensamiento (destacadas en negrita) impiden clasificar los pasajes mencionados como pensamiento indirecto con contagio estilístico o pensamiento indirecto libre. Ante la dificultad de identificar cuál de las dos técnicas es la dominante en la narración, Palmer sugiere (2004: 56) centrarse en la predominancia de la subjetividad del personaje sobre su lenguaje (en cuyo caso sería un pensamiento indirecto libre) o del lenguaje del personaje sobre su subjetividad (en cuyo caso estaríamos ante un caso de contagio estilístico, que él llama “colored thought report” (*ibid.* 56).

PMR, algunos marcadores de cita se obvian, lo que redundará en una nueva forma de ligar los discursos de narrador y personaje, que Palmer (2004: 54) denomina “pensamiento directo libre” (“free direct thought”), pues no/apenas hay rastro formal de que se trate de una cita. La ambigüedad que se crea con la ausencia de signos de cita también hace coincidir los pensamientos pasados y presentes del personaje, como indica Cohn (1978: 164):

Some novelists (...) deliberately exploit the ambiguity created by self-quotation in first-person context: by omitting clear signals of quotation, they run together their narrator's past and present thoughts, thereby suggesting that their ideas on a certain subject have remained the same.

Aunque esta teórica se refiere a las narraciones homodieéticas, las palabras del ser narrante y el pensamiento del ser experimentador quedan, en la narración tanto hetero- como homodieética, textualmente separadas por las indicaciones ortográficas oportunas, es decir, los dos puntos, las comillas y la introducción de un verbo de pensamiento. La tendencia a elidir estas señales la vemos como un modo de acortar la distancia entre narrador y personaje, porque sus discursos aparecen como partes del mismo *continuum*.

En los casos no ambiguos (esto es, donde claramente hay una cita del pensamiento del personaje), el pensamiento directo de *PMR* no suele indicarse con comillas, sino que lo más común es que tengan dos puntos y estén introducidos por un verbo de pensamiento:

22. FUE UN INTERROGANTE imprevisto, un peligro inminente, un cataclismo. [1] Palabra de honor, úrsulos: [2] **Lo pensé** de inmediato: ME CONFUNDEN CON OTRO CHORBO. [3] O sea: La lógica absurda. Una evidencia imposible de comprender, pero cierta. (103)
23. De veras, yo era ingenuo, una auténtica ursulina. [1] Porque: Sentado en el suelo de aquella celda de la comisaría, [2] **llegué a pensar** TIENE QUE HABER LEYES. Lo que me están haciendo es una injusticia, un error ganso. (117)
24. No quiere gritar llamando al enfermero, resistirá el empuje de la infernal guadaña. [1] Una retahíla gramatical **bulle en el cerebro de Zaldívar**: [2] EL POTENCIAL SIMPLE INDICA LA POSIBILIDAD DE REALIZAR UNA ACCIÓN [3] Por ejemplo: [4] **MAÑANA ME IRÍA AL OTRO MUNDO** (152)

Las únicas marcas de cita que indican la representación directa de los pensamientos del personaje en estos pasajes son los dos puntos; en el ejemplo 23 ni siquiera hay dos puntos antes de la introducción de la cita en [2], aunque sí hay verbos de pensamiento y

uso del presente (“**TIENE QUE HABER LEYES**”), que nos permite reconocer la secuencia como una cita de pensamientos. Pero los dos puntos se emplean en otro momento del mismo pasaje 23, en [1], que no introduce estilo directo, sino que parece buscar la reafirmación o llamar la atención sobre algo concreto. La carencia de los signos de puntuación propios de la cita tiende a confundir en la misma narración a las dos instancias de narrador y personaje, sin que sus discursos queden delimitados.

El ejemplo 22 emplea los dos puntos en [1], [2] y [3], siendo sólo la sección [2] la que recoge explícitamente los pensamientos del ser experimentador. Consideramos que [3] puede leerse como perteneciente a los pensamientos del experimentador o del narrador. El resto del párrafo (a partir de “la lógica absurda”) lo leemos como palabras del narrador, que comenta a partir del pensamiento pasado, como parte del pensamiento recogido en la cita. El constante uso de los dos puntos lo leemos como un modo de enfatizar, actualizando, partes de la historia de Gontrán que él mismo considera importante resaltar.

También en el pasaje 24 el narrador en tercera persona abre la cita del personaje con los dos puntos y una expresión de pensamiento, pero dentro de la supuesta cita se inserta otra, que suponemos pertenece al discurso del personaje, como cuando dice “por ejemplo” ([3]): ¿estamos aquí ante el discurso del narrador o del personaje? El uso de los dos puntos en otras expresiones anteriores de Gontrán nos hace dudar de si este pasaje corresponde a su propio discurso o al del narrador, que introduce [4] de la misma manera que introdujo [2].

Los dos puntos pueden crear ambigüedad sobre la forma directa o indirecta de lo narrado, abriendo la posibilidad de leerse como discurso directo del ser experimentador o de las palabras del narrador:

25. [1] **Lo supe**, chorbos de lazo y levita: [2] La vida es irónica, todo se va como el viento, pasa velozmente, como la sombra de un tren expreso sobre la vía doble que discurría por los terraplenes de Corralejos. (117)

El verbo ‘saber’ viene en este pasaje seguido de dos puntos, que pueden introducir una cita (pensamiento directo), donde el uso del presente sería indicio de cita, o puede continuar el pensamiento presentado con el verbo ‘saber’, explicando qué es lo que Gontrán supo (pensamiento directo libre). La pregunta que nos hacemos es “¿quién expresa la sección [2], el ser narrante o el ser experimentador?” Si leemos el segmento contenido después de los dos puntos como pensamiento directo, estamos ante el pensamiento del personaje, mientras el narrador no consiente ni disiente. Si leemos el fragmento como pensamiento directo libre, la asignación al pasado o al presente de Gontrán se complica, y esas palabras pueden pertenecer al discurso del narrador o al del personaje. Creemos que el elemento que crea indeterminación es el uso del presente ([2]), que Cohn llama “gnómico” (1978: 28), empleado en los proverbios y las frases hechas, “la vida **es** irónica, todo **se va** como el viento, etc.”, que marca la convergencia

de actitudes entre personaje y narrador, sin precisar si fue pensado sólo por el personaje entonces o por el personaje y por el narrador ahora.

En los ejemplos recogidos hasta aquí de pensamiento directo hay pocas marcas expresas de cita que marquen la diferencia entre el discurso del narrador y del personaje, aunque los dos puntos suelen ser los indicadores de este cambio. El caso extremo es el que no recoge comillas ni dos puntos, con lo que las palabras del ser narrante y experimentador se sitúan formalmente al mismo nivel de discurso, especialmente si están en presente, tiempo empleado en la experiencia del personaje, en contraposición al pasado, empleado en el relato de los acontecimientos.

3.3.3 Discusión de las técnicas de representación de la conciencia en *PMR*

Después de nuestro análisis, observamos que la expresión de la conciencia del personaje en *PMR* tiende a borrar las fronteras entre los discursos del personaje y del narrador. El pensamiento indirecto, técnica presente en la narración heterodiegética que implica la mayor distancia entre narrador y narración, y una mayor presencia del narrador en lo narrado, se emplea abundantemente en la novela, pero muy frecuentemente con un discurso influido por el estilo del personaje (“contagio estilístico”, Cohn, 1978: 33).

El pensamiento indirecto libre, que suele considerarse como la técnica que funde sutilmente las dos instancias de narrador y personaje, es también profusamente empleado en *PMR*. En cuanto al pensamiento directo, las particularidades formales (o falta de ellas) que presenta en la novela favorecen la atención a la mente del personaje y tienden a reiterar la difuminación entre la palabra del narrador y la del personaje. La manera en que estas formas son empleadas en *PMR* implica una mayor visibilidad de la mente del personaje, cuyo estilo influye en el del narrador. El entrelazamiento entre las voces de narrador y personaje en la narración de pensamientos de la novela es debido principalmente al ocultamiento del narrador bajo la ‘máscara’ del personaje, que provoca que el centro de atención de la narración se vuelque casi completamente en la mente del personaje.

Según estas características, podemos decir que *PMR* constituye lo que Cohn llama una “narración figural” (“figural narration”, 1978: 138-140) o narración centrada en el pensamiento del personaje. Cohn pone en relación las técnicas de representación de la conciencia en tercera persona (psiconarración/pensamiento indirecto, monólogo narrado/pensamiento indirecto libre y monólogo citado/pensamiento directo) con dos categorías definitorias de la “situación narrativa” (“narrative situation”, 138) de una obra: la predominancia de la voz autorial y la predominancia de la voz del personaje. En la “narración de personaje” (“figural narration”) prevalece el uso de la psiconarración consonante, el monólogo narrado empáticamente y el uso del monólogo citado sin señales de cita.

En todos estos rasgos descritos de la narración de personaje vemos una tendencia hacia la aproximación entre el narrador y el personaje y una desaparición de

la frontera entre ambos que también observamos en *PMR*, donde la voz del narrador acompaña o presenta la del personaje, pero no se destaca por encima de ella, sino que la refuerza.⁸⁹

Tras el análisis observamos un predominio notable del pensamiento indirecto y del pensamiento indirecto libre sobre el pensamiento directo, que apenas se usa en la novela. Esto nos sugiere que la representación de los pensamientos en *PMR* favorece el las formas indirectas sobre el las formas directas, pues el narrador está en todo momento presente por encima de la voz del personaje, aunque en su discurso hay una marcada tendencia a la adopción del idiolecto del personaje. Esta aparente contradicción entre la fuerte presencia del narrador como mediador pero la fuerte presencia del estilo del personaje en su discurso reitera la lucha entre ambas voces por el poder del mismo.

Hasta aquí hemos analizado la voz narrativa de la novela y el modo en que se presenta la conciencia del personaje. Pero en nuestra lectura de la obra hemos notado que no siempre es fácil distinguir si lo narrado pertenece a la mente del personaje o a su realidad extramental, lo que problematiza la representación de la conciencia del personaje y la dificultad de lectura entre lo que ocurre es producto de la imaginación/locura del personaje o lo que ocurre en su realidad empírica. Veamos a continuación algunas estrategias que posibilitan las dos lecturas, mental y extramental, y de qué manera se pueden entender con respecto a la locura del personaje y con respecto a su posición en el discurso.

3.4 Estrategias que problematizan la representación de la conciencia en *PMR*

Después de haber visto en el apartado anterior que existen varias maneras de presentar la conciencia en la novela que nos ocupa, podremos ahora acercarnos a los casos problemáticos, aquellos en los que no se observa claramente si hay una representación del pensamiento del personaje o si la referencia es externa, a un acto que está realizando el personaje y no imaginando o recordando. En la novela hay, por tanto, momentos en la narración que posibilitan al menos dos lecturas sobre lo narrado: una que apunta a su interpretación como pensamiento del protagonista, y otra que apunta a una interpretación como acción externa, con lo que la frontera entre dos realidades, la del mundo interno del protagonista y la de su mundo externo, no queda clara. Creemos que una de las consecuencias de esta indiferenciación es que los discursos de narrador heterodiegético y personaje (sea este ser narrante o ser experimentador) se equiparan. Asimismo, se dificulta la asignación de lo narrado a la historia o a la narración.

⁸⁹ El otro tipo de narración es la “narración autorial” (“authorial narration”, *ibid.*) que Cohn define por el uso de la psiconarración disonante (pensamiento indirecto disonante), y los monólogos citado y narrado (pensamiento directo e indirecto libre, respectivamente) empleados para ironizar sobre el pensamiento del personaje. Este empleo de las tres técnicas sugiere la distanciación y disociación del narrador hacia el pensamiento del personaje, por eso Cohn la denomina “autorial”, porque la voz del “autor” (según la clásica terminología del narratólogo alemán Franz Stanzel, que aquí se correspondería con un narrador heterodiegético) domina sobre la del personaje.

Las estrategias que destacamos a continuación las hemos ordenado de menor a mayor grado de indeterminación (Iser, 1987 [1978]: 50 y ss.), según nuestra lectura de la obra. En primer lugar, veremos cómo el uso del presente histórico puede abrir la interpretación de un pasaje partiendo al menos de dos indicios, porque puede leerse como monólogo (discurso mental del personaje) y como narración (discurso del narrador). El uso polisémico de los verbos de percepción es la segunda estrategia que resaltamos, y permite la asignación de lo narrado a la percepción sensorial (externo) y también al recuerdo del personaje (interno). En tercer lugar, el empleo de formas no personales del verbo ponen en duda quién habla, y si lo narrado se refiere a un pensamiento (interno) o a una acción (externo). Por último, el uso de secuencias lexicográficas sin contexto explícito en la novela permite al menos dos lecturas de lo narrado, como palabra exteriorizada (externo) y como pensamiento del personaje (interno). Nuestra lectura de la ambigüedad de las estrategias se fundamenta en los indicios que nosotros hemos hallado en el texto y que nos han guiado a llenar los espacios vacíos que han surgido, y que por tanto pueden variar en otra lectura de la obra.

3.4.1 El presente histórico: ¿monólogo o narración? y ¿ser narrante o ser experimentador?

El presente habitual se suele emplear en la novela para dar cuenta de la experiencia directa del personaje en diálogos y monólogos en contraposición con formas de pasado, cuando el narrador relata lo que le ha acontecido al personaje. Sin embargo, puede referirse al menos a otros tres momentos: al momento propio del relato; al pasado remoto de Gontrán (presente histórico); y al pasado reciente de Gontrán (presente histórico). El uso del presente para referirse al pasado, conocido como “presente histórico”, o “presente narrativo” (Fludernik, 1996: 252), constituye un uso metafórico del presente, y vivifica los acontecimientos narrados, transportándolos al momento actual. Si el presente es el tiempo verbal más utilizado en una narración (sin que exista un tiempo pretérito con que contrastarlo), es decir, el “tiempo básico” (Cohn, 1978: 100; 298, n. 82), existe el riesgo de confundir las funciones habituales del presente con las funciones del pretérito, al que sustituye en estos casos (Fludernik, 1996: 254).⁹⁰

El uso del presente en *PMR* puede provocar la indistinción entre narración e historia, porque no sabemos si se expresan los pensamientos presentes del personaje (en un monólogo; con el uso del presente como tiempo simultáneo al momento de habla; cuando habla el ser experimentador/personaje) o de los pensamientos pasados revividos y actualizados en el presente (en una narración; con el uso del presente histórico, que acerca la experiencia pasada al presente; cuando habla el ser narrante/narrador).

⁹⁰ Entre las funciones que puede adquirir el presente, Fludernik (*ibidem*) destaca los comentarios del narrador, las reflexiones metanarrativas, los pronunciamientos gnómicos y los proverbios, pero también los monólogos interiores y el discurso directo.

Las implicaciones del uso del presente narrativo en la narración autodiegética son diferentes de su efecto en la narración heterodiegética, porque en el primer caso, el ser narrante y el ser experimentador comparten ahora no sólo persona gramatical sino también tiempo verbal (Fludernik, 1996: 252, 253). En el caso de la narración heterodiegética podemos identificar quién narra y, cuando aparece el presente, es fácil distinguir si se refiere al momento del hospital psiquiátrico o a un uso histórico del presente.

En los pasajes exclusivamente autodiegéticos en presente narrativo podemos identificar al menos dos tipos de ambigüedad.⁹¹ Por una parte, la incertidumbre sobre a qué momento se refiere; por otra parte, a quién asignar el recuerdo, pues no queda claro si se refiere al momento de la elocución (al narrador) o al momento de la historia (al personaje), una ambigüedad que también destacan Herman y Vervaeck (2001: 29) al hablar del monólogo autonarrado de Cohn. De la misma manera que el uso del mismo tiempo verbal para los dos momentos del pasado del personaje provoca ambigüedad respecto al momento de la historia, con el uso del presente la ambigüedad alcanza también el momento de la narración, que emplea un presente puntual que remite al mismo momento del habla.

El presente de los pasajes de narración autodiegética en *PMR* puede funcionar como un mecanismo que confunde a personaje y narrador, lo que dificulta la asignación del presente al momento de la narración o a la historia, pero también sobre el carácter mental o no mental de lo narrado, porque no se sabe si lo narrado forma parte de un monólogo, por tanto del pensamiento del personaje, o de una narración. Veamos el siguiente pasaje:

26. [1] **¿Qué COÑOS hago encerrado en la jaula de este hospital?** ¿Por qué razón caí en las redes de los coleccionistas de cabezas? Sombras bajo los arcos del patio manicomial, vestigios de un monasterio, un escenario de deprimentes personajes arrastrándose sobre el barrizal. [2] **¿Es importante nacer?** ¿Crecer como la hierba? ¿Quitarse de la circulación? [3] Lo pensé muchas veces. **Me suicido.** (138)

La referencia al presente en [1] puede leerse como la narración en primera persona de Gontrán, que reflexiona y reacciona sobre su estancia en el hospital (pasada o presente), pero también como el monólogo que recoge sus pensamientos. El pensamiento indirecto libre en la misma sección [1] confunde las instancias de personaje y narrador, que se acentúa ahora con el uso del presente. El presente de [2] indica también la reflexión de Gontrán sobre su vida, pero el mismo tiempo verbal de presente nos impide diferenciar si el pensamiento tiene lugar al tiempo que Gontrán narra, o si pertenece al momento pasado de la historia que está relatando. Esta incertidumbre la interpretamos como una identificación entre la postura pasada de Gontrán y la de su presente, que indica que su actitud no ha cambiado desde que ocurrieron los acontecimientos que ha vivido y ahora

⁹¹ A partir de aquí nos basamos en Cohn (1978: 249, 250), aunque ella se refiere al uso del mismo tiempo verbal *pasado* para dos momentos de la historia en un “monólogo de memoria”.

relata. En la sección [3], el uso del presente parece relacionado con el pensamiento pasado de Gontrán (“lo pensé muchas veces”), como parte de un pensamiento directo.

Cuando el uso del presente narrativo despierta la duda sobre si lo narrado es un monólogo o una narración, Fludernik (1996: 254) habla de una “pérdida de distinción deíctica”, que puede crear indistinción entre historia y narración:

The loss of the deictic distinction between present-tense *nows* and past-tense *thens* is therefore implicated in the loss of even more crucial narratological distinctions: that of story and discourse – i. e. the narrator’s commentary is no longer temporally distinguished from reportative narrative– and that of narration vs. direct speech (interior monologue) or ‘shifted’ forms of present tense free indirect discourse. **Present-tense narrative therefore also radically blurs the line between external and internal events.** (Fludernik, 1996: 254; su cursiva, nuestra negrita)

La deixis se quebranta, causa ambigüedad entre lo que ocurre en el pasado y en el presente, y entre lo que pertenece a las interioridades del personaje y a su mundo externo. El siguiente fragmento ejemplifica esta ambigüedad:

27. [1] **Empuja** la puerta del almacén de embalajes, se introduce en la abigarrada estancia polvorienta, cierra otra vez la puerta con sigilo. [2] **Tengo** que cerciorarme de que nadie me espía. [3] **Recorro** las paredes con el CATALEJO, [4] **aproximo** el OJO CULEBRA a las grietas del muro, [5] **escucho** el latido de la MAMPOSTERÍA. (170)

Aunque la sección [1] se inicia en tercera persona, cuando Gontrán se oculta en un almacén del hospital, y continúa en primera persona en [2], al usar el presente no queda claro si se trata de una narración en primera persona, que supondría simplemente el relevo entre narradores tan habitual en la novela, o si se está introduciendo un monólogo, en que el personaje estaría pensando la secuencia que comienza en [2] y termina en [5]. También puede tratarse de ambos, en el sentido de que podemos tener un monólogo en [2], donde Gontrán reflexiona sobre el cuidado que debe poner en no ser descubierto, y después continúa narrando las acciones que lleva a cabo en [3].

La duda que nos surge sobre el uso del presente aquí es ¿son las secciones [2], [3], [4] y [5] partes de un monólogo que piensa el personaje, o forman parte de la narración sobre lo que está haciendo y ocurre a su alrededor en el momento de la elocución? La dualidad de narradores en la novela es otra de las estrategias que permiten la creación de un espacio vacío. La diferencia entre lo que piensa/imagina el personaje y lo que experimenta queda difuminada en un solo tipo de experiencia, independientemente de si es pensada o vivida externamente, que redundante en la falta de oposición entre el mundo mental y extramental del personaje.

Un caso parecido lo tenemos en 28, aunque aquí se abre la posibilidad de lectura del pasaje como el discurso *hablado* del personaje (en contraposición al discurso *pensado*):

28. [1] Gontrán **deja** de sujetarle por la solapa del guardapolvo, **mira** a Dupont. [2] **¿Qué hacemos?** Estamos rodeados por todas partes, el enemigo acecha por las paredes, en los urinarios, en la carbonera. Sombras indivisas, difragentes, hidrargiras amenazan en la madrugada del silencio. [3] **¿A quién acudir?** (293)

La narración se inicia con un presente en tercera persona ([1]) referido a un momento en el hospital en que se encuentra con su compañero Dupont. Pero en la sección [2], que se inicia también en presente, se cambia la persona verbal a la primera de plural, lo que puede funcionar como indicio de que estas palabras provengan: a) del discurso *hablado* del personaje, y en cuyo caso parece lógico que tenga como destinatario a su compañero Dupont, ya que lo mira primero (*vid.* [1]); b) de su discurso directo *pensado* (pensamiento directo sin marcas de cita), lo que implica que Gontrán piensa [2] y no exterioriza su pensamiento; o c) de su discurso indirecto *pensado* (en forma de pensamiento indirecto libre) en presente histórico, en lugar de la forma recta “¿qué hacíamos?”. La diferencia entre las opciones b) y c) es que c) añade la intervención del narrador con respecto a la opción b), lo que reforzaría la unión entre el Gontrán narrador y el personaje, reafirmando y actualizando sus pensamientos pasados.

En la parte [3] del mismo fragmento 28 vemos que no hay marcas de tiempo verbal ni persona, porque se trata de un infinitivo (*vid.* 2.3.3.3 sobre las formas no personales del verbo en la obra), lo que impide saber qué persona narra, piensa o habla. La forma interrogativa de [3] nos lleva a relacionarlo con [2], porque también es un pensamiento indirecto libre, pero ¿es un discurso hablado o pensado? A partir del uso del presente narrativo, los pensamientos y acciones del personaje se actualizan, lo que constituye la creación de un mundo narrativo cerrado en torno a Gontrán, de sus acontecimientos internos y externos.

Una vuelta más de tuerca en la indeterminación generada por el presente narrativo tiene lugar cuando la persona narrativa permanece oculta bajo la homonimia entre primera y tercera persona verbal. Veámoslo en el siguiente ejemplo, que recogimos arriba a otros efectos:

29. [1] Atado a la silla, bajo los golpes, **quería** decir un lugar, un escondite, un sitio, el nombre de alguien. Pero el cerebro estaba vacío y [2] sólo **lograba** repetir NO SÉ NADA. [3] **Necesito** los besos de Carolina, mi lámpara de soldar, el estaño y el plomo, las cañerías HIDROFÓBICAS, mis retretes de MIERDA, los sifones de BELCEBÚAS. [4] **Era** simple fontanero, estaban equivocados. (130)

Aquí se narra la tortura de Gontrán en una comisaría de policía después del presunto atentado terrorista. La homonimia de las formas de primera y tercera persona en el pretérito imperfecto “quería”, “estaba”, (en [1]), “lograba” (en [2]), “era” (en [4]) no desvela qué persona narra: la tercera o la primera (*vid.* 3.1.1.). Si se trata de un pensamiento, el presente de [3] impide saber si tiene lugar en el momento de la

narración (presente puntual, en la narración) o en el de la historia (presente histórico, en la historia).

Tras la primera sección de [2], en pretérito, que constituye la respuesta de Gontrán a los policías, sigue una parte en presente (“NO SÉ NADA”), que da comienzo a la ambivalencia, pues en la segunda sección en presente ([3]) se abren al menos dos posibilidades de lectura: a) que [3] suponga la continuación mental de [2], que se inicia tras “repetir”, en cuyo caso sería un pensamiento directo del personaje pasado; o b) que sea el narrador autodiegético el que exprese tales pensamientos, en cuyo caso sería una narración en presente puntual de Gontrán desde el hospital psiquiátrico. La incertidumbre gira en todo caso en torno a si la sección [3] es una narración o un monólogo. Asimismo, la última parte del fragmento, [4] (“**Era** simple fontanero, estaban equivocados”), ya en pretérito, puede constituir una vuelta a la narración heterodiegética con la que se abre el fragmento, pero también puede leerse en clave autodiegética.

Este tipo de pasajes no sólo posibilitan la lectura mental y no mental de lo narrado a partir del uso del presente narrativo, sino que además permiten leer los pasajes como pertenecientes al narrador heterodiegético o autodiegético cuando se hallan en pasajes de homonimia de las formas verbales para primera y tercera personas (*vid.* 3.3.1). Ello posibilita el debilitamiento de las fronteras entre narrador y personaje, y entre el mundo mental y extramental representados en la novela.

3.4.2 Uso polisémico de los verbos de percepción: ¿ver o recordar?

PMR emplea con frecuencia verbos de percepción como ‘ver’, ‘escuchar’ u ‘oír’ para referirse al menos a dos actos. Por una parte, al acto de captar por los sentidos y, por otra parte, como sinónimos de ‘recordar’, ‘pensar’, ‘alucinar’, etc. Según el *DRAE*,⁹² de entre las acepciones del verbo ‘ver’ se encuentra “Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”, pero también “Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia”. Las dos acepciones tienen cabida en muchos pasajes de la novela, pero en determinados contextos puede resultar confuso de qué acepción se trata, es decir, si el personaje está captando por los sentidos o pensando, imaginando, recordando o alucinando; esto es, si el objeto de su visión se refiere al mundo extramental o mental.

Uno de los rasgos físicos que caracterizan a Gontrán es precisamente su ceguera parcial, condición sobre la que se insiste constantemente a lo largo de la novela, así como las referencias al acto de ver o al sentido de la vista. Sin embargo, aunque los verbos de visión son los verbos de percepción más empleados, también se utilizan otros verbos como ‘oír’ o ‘escuchar’ con las dos acepciones mental y sensorial. La dificultad de esclarecer el carácter mental o no mental de la narración introducida por un verbo de percepción ya es destacada por Cohn (1978: 49, 50):

⁹² Hemos consultado el Diccionario de la Real Academia Española en la red: *vid.* http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ver

It would be a futile exercise to delimit psycho-narration [i.e. “pensamiento indirecto”, en la nomenclatura que usamos] sharply from the narration of sensations that impinge on a character’s mind, from within or from without. In figural novels especially, where the narration of external reality is intimately related to subjective perception, there is no clear borderline between the external and the internal scene. **When they are introduced by perception verbs, the sights a character sees and the sounds he hears link psyche and scene, and psycho-narration can then no longer be clearly differentiated from scenic description.** (Cohn, 1978: 49, 50; nuestra negrita)

Los verbos ‘ver’, ‘escuchar’ u ‘oír’ pueden implicar tanto que el personaje percibe algo del exterior, como en su propia conciencia (sea esto un recuerdo, una alucinación u otro), sin que podamos conocer si se trata de un pensamiento o de una observación del medio de que lo rodea.

Los siguientes dos ejemplos describen claramente recuerdos o percepciones mentales de Gontrán. En 26, el personaje imagina un juicio en el que lo condenan a muerte, y el carácter imaginario de la escena se subraya constantemente, al tiempo que se usan verbos de percepción. El segundo pasaje emplea verbos de percepción para la descripción de un recuerdo del pueblo de Gontrán, Cantoblanco, en cuyo hospicio pasa el protagonista partes de su infancia:

30. [1] Obsesionado con su propia muerte, huyendo a la liberación que desea, [Gontrán] [2] **ve** a los jueces inexorables ante una gran masa de madera tallada, representando faunos cornudos de largas lenguas lascivas [...]. [3] **Se contempla** a sí mismo sentado en el banco de los acusados, con las manos atadas a la espalda con fríos grilletes que se hunden en su carne hasta hacerla sangrar. El ojo único [4] **mirando** ávido y sin perspectiva, el otro ojo perdido y siniestro, tapado con un piadoso parche de tela negra atado a la nuca. [5] **Escucha** la voz del secretario del tribunal. (13)
31. [1] Desde el fondo de la inconsciencia, dentro del cuerpo rígido que permanece atado al somier de la cama, en la oscuridad casi completa de la celda individual donde le han encerrado COMO CASTIGO A SU INDECENCIA, [Gontrán] [2] **aspira** el olor de una lluvia antigua. [3] **Ve** los ventanales que comunican con el patio delantero de [4] la Inclusa de Cantoblanco. [...]. [5] **Huele** a pobreza limpia, a orden, a BENEFICENCIA. [6] ¿Cuántos años tendrá su hermana? ¿Es ella REALMENTE? Le mira a través de una tímida sonrisa, como avergonzada. [7] Desde el pozo profundo del sueño **recuerda** sus zapatos manchados de barro, las gruesas medias de punto, el pelo rizado y negro, sujeto con una cinta bajo la nuca. (210)

Los verbos “ver”, “contemplar”, “mirar” y “escuchar” del fragmento 30 adquieren el significado de “imaginar” a partir de la referencia a la obsesión del protagonista en [1], que quiere “huir a la liberación que desea”. Por si fuera poco, el hecho de que Gontrán se contemple a sí mismo (en [5]) también puede apuntar a su imaginación.

En el pasaje 31 parece claro que si Gontrán está inconsciente (como se menciona en [1]) y se encuentra en su celda, el “olor de una lluvia *antigua*” sólo puede referirse a una percepción pasada. El segmento [1] nos permite leer [2], [3] y [5] como sensaciones del pasado, lo que vemos confirmado en [4], donde se indica el lugar donde vivía Gontrán en su infancia. En cuanto a [6], también lo consideramos parte de la imagen del recuerdo, pues se explicita en [7].

No obstante, el significado de los verbos de percepción puede no quedar determinado en la narración, con lo que ambas interpretaciones, la que indica una referencia sensorial y la que indica una referencia mental, son posibles:

32. El SUJETO puede ser sustantivo o hijo del barro, nacido en el suburbio de Corralejos, o TRAÍDO al mundo por su abuelamadre o NADA. (...) [1] El PREDICADO, por su parte, puede ser **verbal**, como Don Ariosto, el capellán de este manicomio maldito. Francamente: [2] **Le veo subido en el púlpito de la capilla HORRENDA**: Hijos míos amadísimos. MIERDA. Nosotros somos basura endemoniada, no tenemos padre, nadie nos ama. (251)

Gontrán menciona aquí al sacerdote del hospital psiquiátrico cuando divaga sobre las partes (sintácticas) de la oración, suponemos que a partir del vocablo PREDICADO (por contigüidad semántica con el verbo ‘predicar’, una de las actividades de un sacerdote) y después de “verbal”, igualmente con los dos significados relativos a la gramática y a todo lo que tiene que ver con la palabra.⁹³ En [2], donde tiene lugar la visión del sacerdote, podemos interpretar que Gontrán lo observa en el momento de la narración o que simplemente lo recuerda por asociación. Como en anteriores ejemplos, el verbo ‘ver’ puede estar describiendo el acto de Gontrán contemplando al sacerdote, que se halla físicamente a su lado; o el acto de Gontrán recordando o imaginando la presencia del sacerdote, sin que este se halle físicamente a su lado.

La convergencia entre la visión intelectual (de pensamiento) y física (de observación de un objeto físico) se puede apreciar también en la literatura fantástica, como indica Tzvetan Todorov (2005 [1970]: 97 y ss; 123). Uno de los actos que simboliza la apertura hacia lo fantástico según este teórico es precisamente el acto de mirar, para lo que indica que el sentido de la vista puede ser tomado como metáfora de todos los sentidos, donde ‘ver’ equivale a ‘percibir’ (*ibid.*: 97). Ya hemos visto que el abundante uso de los verbos de percepción en *PMR* permite la lectura interna y externa de ciertos pasajes, así que la polisemia de los verbos de percepción en la novela, y más concretamente la del verbo ‘ver’, puede referirse a una alucinación del personaje, a su pensamiento o fantasía, o a una experiencia externa (la percepción de un objeto físico).

El teórico búlgaro señala además que algunos objetos en relación con el sentido de la vista, como los lentes y el espejo, constituyen “símbolos de la mirada indirecta, falseada, subvertida [...]”. Mirar a través de lentes permite descubrir otro

⁹³ En la narración de Gontrán hay una tendencia a las asociaciones verbales y de sonidos, lo que recae en el carácter oral de su estilo. Esta característica va a cuestionar también el carácter pensado o hablado de las secuencias lexicográficas encontradas en el texto, que trataremos en 3.3.4.

mundo y falsea la visión normal” (Todorov, 2005 [1970]: 98). Si tenemos en cuenta que Gontrán tiene una ceguera parcial, que indica que está privado de parte de la vista, podemos interpretar según lo apuntado que su capacidad para observar el mundo es incompleta, lo que podemos tomar de manera figurada o literal.⁹⁴ Podemos entender que los problemas de vista impiden al personaje captar el objeto observado de manera precisa, pero también como una metáfora de su estado mental. Aquí hay al menos dos posibilidades de lectura, una expresada en términos restrictivos, según la cual Gontrán no estaría capacitado para entender la realidad porque solo percibe una parte de ella (el ‘loco’ como excluido, discapacitado); y otra expresada en términos positivos, según la cual la falta de visión física del personaje se completaría con una visión intelectual cuyo acceso tiene entrada restringida para los demás (el ‘loco’ como visionario). El primer caso guarda relación con la oposición que veíamos al principio del capítulo (*vid.* 3.2) entre razón y locura, donde el ‘loco’ era el excluido porque su discurso lo excluía. El segundo caso, sin embargo, muestra una imagen de la locura como abarcadora de lo mental y lo extramental, donde no hay fronteras entre los dos mundos, sino que forman una unidad, que él llama “pandeterminismo” (*ibid.*: 91), presente en la literatura fantástica y en la locura, que abre las fronteras entre lo físico y lo mental.

La falta de límites entre “lo percibido y lo imaginario” (*ibid.*: 93) que observa Todorov en el fantástico y en el mundo del psicótico⁹⁵ era considerada a lo largo del siglo XIX como característica principal de la locura (*ibid.*: 93 y ss.).⁹⁶ La lectura ambigua de los verbos de percepción en *PMR* puede implicar entonces la falta de diferenciación entre la visión psíquica y física de Gontrán, que puede funcionar como metáfora de su locura, considerada como deficiencia o como aptitud extraordinaria.

También Foucault declara (2011 [1964]: 377-380) que la ceguera puede tomarse de manera metafórica como símbolo del error y elemento distintivo de la locura, ya que, en la época clásica, se consideraba que el ‘loco’ veía la noche donde el cuerdo veía el día (lo que él llama “deslumbramiento”). Sin embargo, las visiones del ‘loco’ no pueden ser advertidas por la razón:

[E]l proceso cartesiano de la duda es, indudablemente, la gran conjuración de la locura. Descartes cierra los ojos y se tapa las orejas para ver mejor la verdadera claridad del día esencial; está así protegido contra el deslumbramiento del loco, **que abriendo los ojos no ve más que la noche, y no viendo en absoluto, cree ver cuando solo imagina.** [...] [A]nte la mirada del loco, ebrio de una luz que es noche,

⁹⁴ Esto lo asociamos incluso a la falta de fiabilidad de su relato, que ofrece indicios de ser incompleta o estar tergiversada por la locura del personaje (recordemos que se contraponen a las versiones de otros personajes) o debido al tiempo transcurrido (posición que sostiene el protagonista).

⁹⁵ Todorov emplea indistintamente los términos “psicótico”, “esquizofrénico” y “loco” para remitir a la locura en general. Como habíamos visto más arriba en el caso de Deleuze, también aquí parece haber una metonimización de la esquizofrenia (y ahora de las psicosis), porque se toma una enfermedad concreta para referirse a la locura en general.

⁹⁶ Esta oposición, o más bien la falta de ella, la hace equivaler Todorov a la indiferenciación entre “sujeto y objeto”, y entre “materia y espíritu” (*ibid.* 93, 94, 96). *Cfr.* la indiferenciación entre “palabra y acción” y de los límites entre forma y fondo en el lenguaje esquizofrénico sobre los que reflexiona Deleuze (2005 [1969]), *vid.* 3.2.

suben y se multiplican las imágenes, incapaces de criticarse ellas mismas (puesto que **el loco las ve**) pero irreparablemente separadas del ser (puesto que **el loco no ve nada**). (380; la cursiva es de Foucault; la negrita es nuestra)

La locura considerada desde la razón (clásica) aparece como insignificante, como la nada, por eso el ‘loco’ “no ve *nada*” para el individuo posicionado desde la razón, como tampoco percibiría las visiones que el ‘loco’ dice percibir. La indistinción o equivalencia entre la visión sensorial e intelectual de Gontrán supone, así, la anulación de los límites entre la percepción y la imaginación, lo que nos sugiere que la diferencia entre una y otra es irrelevante en la locura, porque solo son distintas para el discurso de la razón.

Retomando la idea del ‘loco’ como excluido y como visionario que tratábamos más arriba, en *PMR*, la locura del personaje puede considerarse como irracional y no fidedigna desde el discurso de la razón, desde los presupuestos que dan la hegemonía a un narrador omnisciente, que encarnaría el narrador heterodiegético. Sin embargo, la locura de Gontrán puede verse como creadora de un mundo donde los límites han dejado de acotar y demarcar, para abrir posibilidades de significación.

3.4.3 Formas no personales del verbo: ¿pensamiento o acción?

Si la narración de *PMR*, compartida por un narrador autodiegético y otro heterodiegético, se usan formas no personales del verbo, se puede generar la duda sobre quién de los dos está narrando. Con el uso del infinitivo, que no expresa tiempo ni persona, no sabemos si lo narrado pertenece al presente del personaje (en narración o en monólogo) o a su pasado.

En algunos fragmentos que expresan verbos de acción en infinitivo, la forma no personal puede describir a) lo que *hace* o b) lo que *piensa* (“piensa hacer”, “recuerda que ha hecho”, etc.) el personaje. En el siguiente pasaje con infinitivos, un enfermero expulsa a Gontrán del despacho de un médico de hospital ante el estupor de Gontrán, quien ignora cómo ha llegado allí:

33. –Aquí no hay nadie, imbécil. Vamos, lárgate a los váteres y lávate las manos. Es casi ya la hora de entrar en el comedor. Y que sea la última vez que pasas a este despacho. ¿Me oyes, IDIOTA?
[1] **Girar** de nuevo la calavera DIFUNTA. [2] **Ver** la silla vacía al otro lado de la mesa, el cenicero, el bloc de notas, el bolígrafo. [3] ¿Ha estado HABLANDO SOLO aquí? ¿Dónde está el médico? ¿Sufre alucinaciones?
(176)

Gontrán se ve sorprendido ante la irrupción de un enfermero en el despacho donde él se encuentra y trata de orientarse mirando a su alrededor. A esos efectos entendemos los infinitivos de [1] “girar” y “ver”, como dos acciones que realiza el personaje sin que porten un significado ambiguo y que preceden lógicamente a la sección [3], donde el

pensamiento indirecto libre indica no obstante la perplejidad del personaje ante su nueva localización. Sin embargo, como se señala en [3], el personaje puede haber sufrido alucinaciones o haber imaginado la escena, lo que pone en entredicho la lectura del infinitivo como verbo de acción externa y no pensada.

En el siguiente ejemplo, Gontrán trata de convencer a Carolina, su compañera sentimental, para que lo ayude a salir del hospital:

34. –Llévame contigo, sácame de aquí.

–Es imposible, sabes que no puede ser. Estás enfermo, Gontrán, tienes que aceptarlo. Vamos, suéltame, me haces daño.

[1] **Clavarle** la garra crispada, las uñas sucias, grasientas. [2] Tengo miedo a la muerte sin JUICIO SUMARÍSIMO, sin fusilamiento por reo. A veces tengo la pesadilla de que me matan con INSECTICIDA, como a cucaracha, FUMIGÁNDOME. Tres sombras me SITIAN por los muros murales, me echan toneladas de tristeza. (137)

En este fragmento no sabemos exactamente ni quién narra ni si el acto de “clavar” (en [1]) ha tenido lugar en la mente del personaje o es una acción que Gontrán ha llevado a cabo. La frase “clavarle la garra” parece estar conectada a la intervención de Carolina en el diálogo que precede la aparición del infinitivo, cuando dice “me haces daño”. Sin embargo, el texto no especifica en ningún momento que la acción de “clavar” haya provocado (o haya sido consecuencia de) la reacción de Carolina. La sección [2] tampoco aclara el carácter mental o extramental de lo narrado, ya que está en presente.

Como vimos en el apartado sobre el presente histórico (3.3.1.), estos enunciados los podemos asociar al discurso hablado del personaje (en cuyo caso Gontrán estaría confesando verbalmente sus sentimientos a Carolina), al discurso pensado del personaje (en cuyo caso Gontrán estaría pensando estas frases) o al discurso del narrador (en cuyo caso el narrador estaría recogiendo indirectamente estos sentimientos de Gontrán mediante el pensamiento indirecto libre en presente).

Con la aparición del infinitivo en estos pasajes las acciones que denotan los verbos (“clavar” en [1] del fragmento 34 y “girar”, “ver” en [1] del fragmento 33) pueden estar llevándose a cabo por el personaje o sólo formar parte de sus pensamientos o deseos. En estos casos consideramos que los infinitivos de los dos fragmentos pueden constituir la forma primaria de un verbo, antes de asignarle una persona. Según esta lectura, el empleo de infinitivos supone una simplificación del lenguaje pensado del personaje. Otra lectura aplicable al uso del infinitivo en estos pasajes consiste en considerarlo como una parte de una frase verbal o el verbo auxiliado de una perífrasis en la que el verbo auxiliar (de pensamiento) se ha elidido. Estas alternativas de lectura coinciden con la reducción del lenguaje en el pensamiento monológico de que habla Cohn (1978: 94), quien indica que el lenguaje del monólogo interior hace uso frecuente de estrategias como acortamientos y en general, simplificación lingüística, que

buscarían imitar el lenguaje del pensamiento.⁹⁷ El uso del infinitivo en *PMR* podría leerse entonces como una técnica de “abreviación sintáctica” donde se suprime una parte de la frase. Los verbos de [1] en los dos fragmentos destacados pertenecerían al flujo de pensamiento de Gontrán.

Sin embargo, los infinitivos en los dos casos referidos denotan una acción vinculada directamente al diálogo anterior, con lo que también se podrían leer como narración: en el primer fragmento, Carolina reprueba a Gontrán su actitud violenta, e inmediatamente después se inserta el pasaje [1], cuyo significado implica también una acción violenta. En el fragmento 33, las acciones de “girar” y “ver” de [1] también están ligadas semánticamente al diálogo anterior, y suponen una acción tomada posteriormente.

En los fragmentos citados vemos que Gontrán es el personaje focalizador, pero cuando hay más de un personaje en la narración alrededor del infinitivo, la ambigüedad sobre quién habla puede extender su campo de acción, como vemos en el siguiente ejemplo, donde el enfermero Humberto (alias “Besugo”) y el conserje Abilio (alias “el Cojo” o “Pata de Palo”) regresan a la conserjería del hospital psiquiátrico tras haber acudido a la habitación de Gontrán para atenderlo en la madrugada. Ahora la duda gira en torno a cuál de los dos personajes ejerce la acción o el pensamiento:

35. Han llegado a la conserjería y el Cojo penetra en la angosta habitación alumbrada por la mortecina luz de un flexo. Imagen del Sagrado Corazón de Jesús, almanaque de la Unión Española de Explosivos, llaves colgadas en clavos de la pared. La estufa de butano y el frío húmedo clavado en los huesos.

–Vaya noche de los cojones.

[1] **Recordar** al loco Gontrán Zaldívar mientras BESUGO cierra la puerta, atrancándola con una pequeña tabla en el suelo. [2] **Volverse** frotándose las manos grandes y peludas, frente al resplandor rojo de la estufa que exhala olor de gas butano. [3] La combustión, la REHOSTIA. [4] Somos unos auténticos parias, Abilio.

–¿Nos jugamos una partida de tute?

–Prefiero dormirme en el sofá –responde Humberto, acostándose pesadamente sobre el frágil y desvencijado mueble. (24, 25)

Los dos infinitivos ([1] y [2]) pueden referirse al mismo o a distintos personajes. El primer infinitivo puede leerse como referido a “Besugo” (Humberto), quien recuerda a Gontrán mientras cierra la puerta (pues no sabemos quién es el sujeto de “recordar”); pero también a Abilio (“El Cojo”), que recuerda a Gontrán mientras observa cómo su compañero “Besugo” cierra la puerta de la conserjería. Pero cuando leemos el siguiente infinitivo ([2]) podemos creer que fue el mismo sujeto que “recordar”, o no: puede haber sido “Besugo” el que cerró la puerta y ahora *vuelve* de cerrarla y se frota las

⁹⁷ Ya hemos señalado en el capítulo 2 que el acto de imitación constituye para nosotros una construcción y que no debe tomarse como reproducción de una realidad preexistente.

manos, si consideramos que ambos infinitivos se aplican al mismo personaje, es decir, a “Besugo”, aunque no queda claro en la narración.

Tampoco queda claro quién habla en [3], aunque suponemos que focaliza el mismo personaje de [2], porque entendemos “La REHOSTIA” como forma de hablar de uno de los dos personajes. Por último, podemos asignar por contigüidad al mismo personaje de “Besugo” la afirmación posterior en [4], porque nombra a su compañero Abilio, aunque no podemos señalar con seguridad si pertenece al enunciado anterior, como parte de un pensamiento (a pesar del vocativo a su colega), o si exclama en alta voz la secuencia, en cuyo caso se entendería como parte del diálogo siguiente.

Otra lectura de la sección [4] es que esté dirigida al mismo sujeto que la emite, siendo en este caso el propio Abilio el emisor y el receptor de [3] y de [4], o de uno de los dos, y conformando por tanto un monólogo sin marcas de cita. Nada indica que [3] y [4] sean emitidos por el mismo personaje o constituya un segmento focalizado por el mismo personaje, pero si [4] se lee como parte de un monólogo sin marcas de cita donde Abilio se dirige a sí mismo, tendemos a asignar por contigüidad [1], [2] y [3] también a Abilio. Del mismo modo, si leemos [4] como parte de una intervención de Humberto en el diálogo posterior, tendemos a asignar [1], [2] y [3] a Humberto.

Cualquiera de las dos lecturas genera un espacio vacío que no se llena, pues el texto no nos ofrece suficientes indicios para asignar con certeza los enunciados a los personajes. El primero de los infinitivos del ejemplo 35 ([1]) introduce el pensamiento del personaje en la narración, porque es un verbo de pensamiento (“recordar”). Si lo tomamos como sustituto de una tercera persona, constituye un pensamiento indirecto sin sujeto. Si, por el contrario, lo leemos como primera persona, estaremos ante un pensamiento indirecto en primera persona.

Podemos inferir que los usos del infinitivo de la novela no implican tan sólo una abreviación del lenguaje como indicio de monólogo, sino también anular la identidad de las voces de la narración. Si no sabemos a quién asignar lo narrado, narrador(es) o personaje, los dos son posibles, y ambos narradores quedan equiparados, al igual que los planos de la historia y del discurso.

3.4.4 Secuencias lexicográficas: ¿discurso pensado o hablado?

En *PMR* hay momentos en los que aparecen definiciones del diccionario o explicaciones gramaticales al hilo de la narración que resultan difíciles de atribuir al discurso verbalizado exteriorizado del personaje o a su pensamiento (discursivo, por tanto). Sabemos que Gontrán lleva siempre consigo un diccionario en el que consulta sus dudas,⁹⁸ con lo que estas secuencias pueden estar siendo leídas por él, pero tampoco aquí sabemos si son externamente verbalizadas o no. La aparición de estas definiciones en medio de la narración despierta la duda sobre quién habla (el personaje o el narrador), y si pertenecen a la mente del narrador autodiegético o personaje, o a un diálogo con otros personajes. El siguiente fragmento se integra en un episodio donde

⁹⁸ *Vid.* p. 9 de la novela.

Gontrán está imaginando un juicio en su contra, aunque queda ambiguo cuándo termina la escena imaginada:

36. –(...) ¿A qué actividad se dedicaba antes de entrar a formar parte de esa LEGIÓN de dinamiteros revolucionarios?

Gontrán vacila unos segundos. Al fin, habla de nuevo:

–A la fontanería en general, era [1] fontanero o plomero, según se mire –[2] responde.

[3] **Fontanería, fontanero, fontanera.** [4] **Relativo a las fuentes. Artífice que hace, instala o arregla las tuberías por donde discurre el agua para sus diferentes usos domésticos, industriales, recreativos.**

ARTE DEL FONTANERO

[5] **Conjunto de.** [6] Se sumerge en un susurro de voces, de acusaciones y alegatos. Ve a su defensor consultando unos papeles. (17)

Gontrán es sometido a un interrogatorio al inicio de la novela, donde se explicita que pertenece a la imaginación del personaje. De su respuesta, que incluye la palabra “fontanero”, en [1], entendemos que se generan [3], [4] y [5]. Pero antes de la definición de la palabra vemos que la narración está en tercera persona (en [2]), lo cual continúa en [6]. ¿Cómo leer los fragmentos que hemos destacado en negrita, la secuencia lexicográfica sobre la palabra “fontanería”? ¿Pertenece al pensamiento del personaje, que se le ocurre al mismo tiempo que lo emite? Como el fragmento es expresamente imaginado por Gontrán,⁹⁹ podríamos considerar que la secuencia en cuestión no es más que otra asociación en el cerebro de Gontrán, que está imaginando un juicio y relaciona súbitamente unas palabras con otras. Pero también puede pertenecer a su discurso hablado, incluido en ese “susurro de voces” de [6] mencionado después. Igualmente, nada indica que pertenezcan al momento de la historia, en cuyo caso Gontrán puede haber consultado o pensado las palabras memorizadas, o al de la narración, en cuyo caso Gontrán narrador puede haber consultado (en el momento de narrar) o asociado mentalmente estas palabras.

En el siguiente pasaje, el contexto que rodea a la secuencia lexicográfica es explícitamente mental, en este caso un recuerdo, porque Gontrán trae a la memoria las palabras de su compañero Dupont, pero ¿pertenece también al mundo mental la propia secuencia lexicográfica?

37. La mano huesuda sostiene el libro, los dedos pasan las páginas con avidez.

[1] La voz del CORONEL es todavía un eco en su mente: “Mi padre me envió en diligencia, mediante un [2] PROPIO...”

[3] PROLEGÓMENO

PROMISCUO

PROPILEO

⁹⁹ Recuérdese el comienzo del episodio: “[Gontrán] Siente también el silencio dentro de su cerebro, el vértigo que le lleva y le trae a la oscura región donde su cuerpo se hunde, fatal y movedizo, en esta **hora definitiva e IMAGINARIA de su anhelado fusilamiento**”. (13; nuestra negrita)

PROPIO, PROPIA

[4] **Perteneciente a una persona en propiedad. Característico de, peculiar de cada uno. Conveniente, adecuado, natural, no postizo.** [5] **Verbigracia: Eché a correr y él hizo lo PROPIO.** [6] **Dícese del. Persona que se envía de un punto a otro con carta o recado.** [7] El OJO CULEBRA se agranda, el corazón BATRACIO vuelve a golpearle en el fondo del pecho. (238)

A partir de la palabra “PROPIO” que Gontrán recuerda en [2], surgen [3], [4], [5] y [6]. Pero la diferencia formal entre el momento de recordar a Dupont y las palabras sueltas (que pueden igualmente formar parte del recuerdo) es la existencia de las comillas, tan poco frecuentes en la novela, para recoger el pensamiento directo del personaje (*vid.* 3.2.3.). Sin embargo, la elisión de las comillas puede implicar que la secuencia lexicográfica tiene lugar *fuera* de la mente del personaje y, de ser así, tendríamos que diferenciar entre el recuerdo de Dupont, que tiene lugar en la mente de Gontrán, y lo que viene a continuación. Otra posibilidad de lectura es que la asociación ocurra al tiempo que Gontrán relata los hechos. Tampoco en este último caso parecen existir indicios suficientes para leer el carácter mental o no mental de la secuencia. La narración se cierra en tercera persona en [7], con una descripción externa del personaje.

En ninguno de los dos casos recogidos (36 y 37) se indica el origen (mental o extramental) de las definiciones del diccionario, y existen al menos dos posibilidades: a) que provengan de la conciencia del personaje y que las recuerde o consulte en el pasado, en cuyo caso estamos ante un “pensamiento directo”; o b) que sean recordadas o consultadas por Gontrán en el momento de la narración, en cuyo caso las partes en negrita constituyen una narración en primera persona. La duda existente en este pasaje gira alrededor del carácter mental o no mental de las secuencias y sobre su pertenencia a la narración o a la historia.

Hay un elemento en los dos pasajes recogidos que sugiere que la definición consultada o recordada por Gontrán no es completa, como se ve en las secciones [5] del pasaje 36 y [6] del pasaje 37, que son frases inacabadas. Si estas frases las lee Gontrán, su acortamiento puede entenderse como partes que no lee; pero si se considera que estas frases se piensan, lo que implica que han sido memorizadas, se puede entender que son partes que no recuerda. También puede ocurrir que en el primer caso Gontrán recuerde la definición y en el segundo caso la consulte, a raíz del recuerdo de las palabras del coronel. En estos pasajes el texto deja abierta la posibilidad de lectura como procedentes de la conciencia del personaje o del narrador, porque, como vemos, no hay indicios claros en la narración que apunten en una u otra dirección.

Las secuencias lexicográficas sugieren que Gontrán busca en el diccionario, piensa o exclama de memoria las definiciones de una palabra, lo que entendemos como un intento de acogerse a la normativa, al libro de consulta por antonomasia para el uso ‘correcto’ de la lengua. Sin embargo, también podemos ver este acto como un intento de destruir para transformar, como vimos en 3.2. Al hablar de la lógica del “sentido” (“sense”) en el lenguaje infantil y del esquizofrénico, Gilles Deleuze (2005 [1969]: 67-

68) sostiene que la palabra del esquizofrénico está repleta de fonemas que se transforman en sonidos:

Toda palabra es física, afecta inmediatamente al cuerpo. **El procedimiento es del siguiente género: una palabra, a menudo de naturaleza alimenticia, aparece en mayúsculas impresas como en un collage que la fija y destituye de su sentido.** (...) Para el esquizofrénico, no se trata tanto entonces de recuperar el sentido como de destruir la palabra, conjurar el afecto o transformar la pasión dolorosa del cuerpo en acción triunfante, la obediencia en orden, siempre en esta profundidad bajo la superficie reventada. (Deleuze, 2005 [1969]: 67-68; la negrita es nuestra)

Si leemos el discurso de Gontrán, con abundantes expresiones agramaticales, secuencias en mayúscula, frases inacabadas y segmentos lexicográficos, desde la perspectiva que propone Deleuze, el lenguaje del protagonista buscaría destruir el otro lenguaje para crear el suyo (“transformar la pasión dolorosa del cuerpo en acción triunfante, la obediencia en orden”), el de la lógica del sentido que puede encarnar la norma, el diccionario y la corrección gramatical. Su lenguaje y su discurso no poseen el sentido y la corrección formal de la narración heterodiegética, pero poseen un sentido profundo a pesar de que la superficie esté quebrada, porque actúa, significa, según las premisas de otra lógica, que transformaría su sinsentido en sentido. El uso de las mayúsculas en el discurso de Gontrán (que también adopta el narrador heterodiegético) puede entenderse como un modo de dominar la forma, el significante de la palabra mediante su aislamiento, “congelándola” y descubriéndole su sentido, tal como propone Deleuze en la cita recogida.

3.4.5 Discusión e implicaciones de las estrategias que problematizan la narración de pensamientos en *PMR*. Discurso ambivalente: ¿interno o externo?

En 3.4 analizamos cuatro estrategias que problematizan la representación de los pensamientos del personaje en *PMR* porque articulan lo narrado en el espacio ambiguo que puede leerse como pensamiento del personaje, como la narración de su discurso hablado o como la narración de acontecimientos.

En primer lugar, vimos que el presente narrativo puede provocar dos ambigüedades: en la narración en primera persona, la identificación del ser narrante y ser experimentador, y la asignación al pensamiento del personaje o a la descripción de su mundo empírico.

En segundo lugar, la polisemia de los verbos de percepción (en especial ‘ver’) puede referirse tanto a un recuerdo o fantasía del personaje, como a una visión extramental. Esta estrategia nos ha sugerido (*vid.* 3.3.2.) la irrelevancia de la diferenciación entre los dos mundos que experimenta el personaje.

También hemos visto que la carencia de flexión de persona y tiempo de las formas no personales del verbo, en especial el infinitivo, abren la posibilidad de ser leídos como narración mental y extramental.

Por último, una estrategia recurrente en la novela tiene que ver con la aparición de secuencias lexicográficas en la narración, que provocan preguntas similares: ¿se trata de un discurso hablado o pensado? y ¿pertenece este discurso al personaje o al narrador? Por el contexto en que se hallan parecen asociaciones de palabras con otras que han sido mencionadas anteriormente, con lo cual parece ubicarlas en el terreno de la narración, cuando Gontrán relata su historia, pero ignoramos si se trata de asociaciones mentales después de haber memorizado la definición de una palabra o de consultas hechas cuando relata la historia.

Si los mecanismos de representación de la conciencia que veíamos en el apartado 3.2. de este capítulo ponían de relieve la mente del personaje como centro de la narración, las estrategias que acabamos de analizar ponen en duda el carácter mental de lo narrado. La lectura que nos sugiere este tipo de narración es una clara tendencia a la eliminación de las fronteras narrativas: entre los discursos de los narradores, entre el discurso del narrador y del personaje (tanto en tercera como en primera persona), entre el discurso hablado y pensado del personaje, y entre el pensamiento del personaje y la narración de hechos que acontecen a su alrededor.

Por medio de una narración que juega con la cercanía y fusión de pares contrapuestos, como son las oposiciones que hemos visto de voz auto- y heterodiegética; narrador y personaje; ser narrante y ser experimentador; pasado y presente; narración y monólogo; pensamiento y palabra, *PMR* logra, a nuestro entender, crear un elaborado discurso en que todos sus elementos se hallan en constante movimiento hacia sus contrarios, lo que escapa a su simple categorización y cuestiona sus límites.

A este respecto, el análisis nos revela que la posición del ‘loco’ se inserta dentro de los cánones del discurso (*vid.* Foucault, 1992 [1970]), porque su palabra no sólo es escuchada, sino que se alterna y entremezcla con la del narrador omnisciente en tercera persona y llega a invadir su ‘jurisdicción’, como vimos en las técnicas en las que la subjetividad del personaje afecta a la narración en tercera persona. Foucault (1992 [1970]: 5, 6) señala que el deseo y el poder son dos de los factores más influyentes en la producción del discurso y en la delimitación de sus fronteras. En la novela que nos ocupa podemos ver que el deseo (de emitir un discurso) y el poder (sobre dicho discurso) se pueden oponer, puesto que la voz de Gontrán se presenta como la voz fragmentada, con el uso de palabras malsonantes y exabruptos, en necesario contraste con la del narrador omnisciente, gramaticalmente correcta, de tono generalmente sobrio y de registro formal. Sin embargo, el deseo se impone en la producción de un discurso libre de ataduras lingüísticas y cuyo espacio de acción es dirigido por la voz del ‘loco’.

Consideramos al narrador heterodiegético como la instancia de poder, como autoridad tradicional que posee la hegemonía textual, pues se caracteriza por su omnisciencia a nivel narratológico, y a nivel lingüístico por su general corrección gramatical y registro formal, mientras el deseo es encarnado por el ‘loco’, cuya palabra *libre* llega a dominar el discurso de la novela, creando así su propia norma, en el que también está incluida la palabra del narrador heterodiegético.

Los límites entre lo que ocurre dentro y fuera de la mente del personaje no están claros, y ello provoca la aparición de “negaciones” (Iser, 1987 [1978]: 170) a lo largo del texto que estimulan al lector a dilucidar episodios en la novela que apuntan hacia la producción mental de Gontrán, como el del atentado terrorista, que es considerado accidente laboral por los otros personajes. A pesar de que la narración del protagonista nos puede llevar a desconfiar de la ‘veracidad’ de su historia, leemos la falta de límites y la incertidumbre acerca del episodio como una muestra de la falta de funcionalidad de las etiquetas que venimos utilizando, como “externo”-“interno”; “real”-“irreal”; “percibido”-“imaginado”; etc., no aplicables al discurso de Gontrán, que construye su propia razón y su propia verdad.

4. Recapitulación y discusión final

En este estudio hemos analizado cómo se representa la conciencia del personaje en la novela *PMR* para identificar las estrategias que permiten leer ambiguamente 1) su experiencia mental y extramental y 2) el discurso de los narradores extradiegéticos entre sí y de los narradores (hetero- y autodiegético) con el personaje. A partir del análisis de la narración hemos examinado la posición del ‘loco’ en el discurso de la novela.

Nuestro primer análisis concernió a la voz narrativa y la focalización en la novela (Genette, 1989 [1972], 1988 [1983]), para pasar a analizar posteriormente la representación de la conciencia en la narrativa partiendo de Cohn (1978) y Palmer (2004). En segundo lugar, hemos descrito algunas estrategias de ambigüedad que difuminan los límites entre personaje y narrador, entre ambos narradores, y entre la experiencia interna y externa del personaje. La ambigüedad que generan las estrategias halladas nos sugiere que en muchos casos no hay diferencia entre las experiencias internas y externas de Gontrán, porque esta diferencia no es relevante en su discurso, que crea su propio orden (*vid.* 4.2 y 4.3).

La representación ambigua de la conciencia la hemos relacionado con la experiencia del ‘loco’ y con la posición que ocupa en el discurso de la novela con respecto a otro discurso, el del narrador heterodiegético, que encarna la autoridad convencionalmente hegemónica del discurso (narrador omnisciente). Mediante la ambigüedad de un discurso en lucha, en el que las oposiciones interno-externo, él-yo han desaparecido, hemos visto que el personaje del ‘loco’ absorbe y transforma el discurso canónico anterior y crea un nuevo discurso donde ambos, el discurso de la razón y su propio discurso, tienen cabida. A partir de Foucault (2007 [1964] y 1992 [1970]), interpretamos la confusión entre las dos voces como una restitución de la palabra a quien no tiene derecho a ella dentro de lo admitido en/por el discurso racional.

Estructuramos nuestras conclusiones de la siguiente manera. En el apartado 4.1 revisaremos el análisis: las técnicas narrativas con las que se expresan los pensamientos del personaje en *PMR* (que vimos en 3.2), y los aspectos de la narración que fusionan pensamiento y acción/palabra del personaje (que vimos en 3.3). Posteriormente, discutiremos los resultados de nuestro análisis y sus consecuencias (4.2) en lo que consideramos una restitución de la palabra del ‘loco’ (4.3) y, por último, proponemos las posibles vías de continuación de este estudio (4.4).

4.1. Revisión del estudio

Las dos voces que narran en la novela son, una heterodiegética (que inicia y concluye la obra), y otra autodiegética (en continua alternancia con esta y presente en el título de la obra), ambas situadas en el nivel extradiegético. En un nivel intradiegético, hay también un narrador puntual en primera persona, lo que convierte al protagonista, Gontrán Zaldívar, en doble narrador. La presencia del protagonista como narrador extra- e intradiegético, así como la empatía existente entre los narradores y la conciencia del

personaje, que observamos en el análisis de la representación de su conciencia, denotan la importancia del “ser experimentador” en detrimento del “ser narrante” (Cohn, 1978: 143), y en general, la relevancia que adquiere la voz del protagonista en la novela, tanto en su papel de narrador como de experimentador de lo narrado.

La sucesión de las voces hetero- y autodieéticas puede crear ambigüedad en la narración mediante el uso de formas verbales homónimas para primera y tercera personas, (concretamente con el empleo de las formas de condicional e imperfecto de indicativo), que dificultan la asignación de lo narrado a una u otra persona gramatical. La confusión de personas se puede leer como la equiparación entre narrador y personaje, que entendemos como un acto de homologación entre la voz del personaje ‘loco’ y la del narrador heterodieético, cuya omnisciencia le confiere en un principio mayor potestad en la narración que el narrador personaje, que cuenta con una perspectiva limitada.

Si la voz del ‘loco’ se sitúa al mismo nivel dieético que la voz del narrador heterodieético, ocurre un desplazamiento de la voz del narrador en tercera persona en privilegio de la voz del ‘loco’, apartándolo de la periferia del discurso, donde, según Foucault (1992 [1970]: 5-13), habitan las voces excluidas, y lo acerca al centro. Como contrapartida, la voz del narrador heterodieético, tradicionalmente la canónica por su poder totalitario sobre la historia narrada, queda relegada a los márgenes. Por eso consideramos que el título de la obra, en primera persona, constituye una muestra de la relevancia de la voz del ‘loco’ en la novela en relación con la voz en tercera persona. Aunque la voz heterodieética ocupe mayor espacio material en la novela, hemos observado que el estilo del personaje afecta al del narrador heterodieético, mediante técnicas como el contagio estilístico, el pensamiento indirecto libre o el pensamiento indirecto consonante (*vid.* 2.1., 3.2.1.), en las que la perspectiva subjetiva y personal del personaje se inserta en el discurso del narrador heterodieético, con un registro formal y generalmente contenido, visiblemente imparcial.

Hemos constatado que la narración autodieética tiene como sujeto hablante a un ‘loco’, adolece de falta de fiabilidad, su discurso carece en ocasiones de corrección gramatical, y los asuntos tratados son a menudo escatológicos, características que ubican su discurso en los márgenes de lo admitido (Foucault, *ibid.*). Sin embargo, hay varios factores que hemos tenido en cuenta para mostrar cómo la voz autodieética ha ingresado en el discurso normativo imponiendo su propio canon. En primer lugar, consideramos que la primera persona es la ‘voz privilegiada’ en la narración de la novela (porque está presente en el título de la obra, y por la consonancia (Cohn: 1978: 26)¹⁰⁰ entre los narradores y la conciencia del personaje), y en segundo lugar por la marcada influencia estilística del discurso autodieético en la narración heterodieética. De este modo, la palabra del ‘loco’ desplaza a la tradicional autoridad del narrador omnisciente imponiendo su propio discurso, la lógica de su “sinsentido” (Deleuze, *ibid.*), en que el narrador heterodieético tiene también cabida. El fenómeno del

¹⁰⁰ *Vid.* 2.8. Término que podemos equivaler a ‘afinidad entre narrador y la conciencia del personaje focalizado’.

contagio estilístico sería la muestra más fehaciente de que el narrador heterodiegético se subordina al discurso del narrador autodiegético.

En cuanto a la focalización de la novela, aunque en las dos narraciones auto- y heterodiegéticas domina la focalización interna fija, siendo Gontrán el focalizador principal, el relato heterodiegético tiene un ángulo focalizador más amplio, porque varía desde la posición cero a la interna y externa. De nuevo, tanto la frecuencia de pasajes con focalización interna en la novela, como la consonancia expresan el énfasis puesto en quien experimenta la historia, y especialmente en la importancia que adquiere en el discurso de la novela la plasmación de su mente.

En el segundo apartado del análisis examinamos cómo se representan los pensamientos del personaje principal en la novela, con las técnicas propuestas por Cohn (1978) y rebautizadas por Palmer (2004). Por una parte, hemos hallado que la preeminencia en la novela de las formas indirectas frente a las directas supone que el narrador (tanto el auto- como el heterodiegético) emplea especialmente dos técnicas que aúnan las voces de personaje y narrador, a saber, el “pensamiento indirecto” con contagio estilístico y el “pensamiento indirecto libre”. En el uso del “pensamiento indirecto”, la presencia del narrador va inextricablemente aparejada a la presencia del personaje, porque la actitud de ambos narradores hacia los pensamientos del personaje es de consonancia, hasta el extremo de que el narrador en tercera persona llega a adoptar el estilo del personaje.

Son escasas, sin embargo, las técnicas de “pensamiento directo”, que separan las instancias de narrador y personaje, pero en estos casos los signos de puntuación que indican la presencia de cita (en concreto las comillas y los verbos de pensamiento introductorios) tienden a desaparecer (aunque se mantienen los dos puntos), lo que Palmer (2004: 54) denomina “pensamiento directo libre”. El empleo de esta técnica permite la indiferenciación entre los discursos de narrador y personaje. Tras el análisis de las técnicas de representación de la conciencia hemos observado, finalmente, que en *PMR* se fomenta la uniformidad entre los discursos del ser narrante y el ser narrado (la consonancia en el “pensamiento indirecto”, y el uso de las técnicas del “pensamiento directo libre”, y el “pensamiento indirecto libre”).

Por último, hemos hallado varios mecanismos que permiten adscribir lo narrado indistintamente al mundo interno y externo del personaje. Estos mecanismos funcionan como estrategias de lectura que generan significado a partir de sus espacios vacíos (Iser, 1987 [1978]). El primero que hemos tenido en cuenta es el uso del presente narrativo, esto es, el empleo del presente en momentos referidos al pasado, que confunde, en la narración de primera persona, al ser narrante con el ser experimentador (con lo cual confunde la narración con el monólogo) y, en la narración combinada de primera y tercera personas, la narración descriptiva con la de pensamientos.

Otro mecanismo que permite la asignación de lo narrado al mundo mental y extramental del personaje es el uso polisémico de los verbos de percepción, donde ‘ver’ puede significar ‘captar por el sentido de la vista’, o ‘recordar’, ‘alucinar’, etc. La coexistencia recurrente de estas acepciones en la novela permite la adscripción del

verbo a una visión sensorial e intelectual, a un hecho interno (recordar, inventar) o externo (ver) al personaje. Aquí hemos relacionado la falta de límites entre “lo percibido y lo imaginario” (Todorov, 2005 [1970]: 91 y ss.), con la experiencia del psicótico, para quien los mundos mental y extramental no forman dos mundos, sino uno, lo que Todorov encuentra también en el género fantástico y que denomina “pandeterminismo” (*ibid.*: 91). También Foucault (2011 [1964]: 377-380) destaca la visión, o falta de ella, en relación con la razón y la locura en la época clásica. La locura se consideraba como la ceguera, que habitaba en la noche, frente a la razón, que era la luz y habitaba en el día.

El uso de infinitivos y otras formas verbales carentes de flexión personal (gerundio y participio) también constituyen otra técnica que puede crear ambigüedad entre el mundo mental y extramental del protagonista, en cuanto que le imposibilita al lector distinguir entre la narración de pensamientos y la descripción ambiental en *PMR*. La forma no personal más usada es el infinitivo, que es la más ambigua porque carece de flexión de persona y tiempo. Incluso un verbo de acción en infinitivo puede señalar un pensamiento del personaje (algo que “recuerda” o “piensa hacer”), o un hecho que se ha llevado a cabo en la trama narrada (algo que “ha hecho” o que “hace”).

La última de las técnicas de ambigüedad que hemos considerado son las secuencias lexicográficas en las que no se especifica su pertenencia a la historia o a la narración, al discurso hablado o al pensado del personaje o del narrador. Se trata de palabras definidas al estilo de un diccionario, que pueden estar siendo pronunciadas en voz alta o pensadas por el narrador al tiempo que narra, o bien ser pronunciadas o pensadas por el personaje.

4.2. Interpretación del análisis

Tras el análisis de *PMR* observamos varias tendencias. En primer lugar, constatamos la importancia de la experiencia del personaje (mental y extramental) en la narración y en la historia. En segundo lugar, advertimos una tendencia a fusionar las voces de narrador y personaje, lo que supone otra indistinción más profunda: la existente entre historia y discurso. La falta de diferenciación entre lo que ocurre en el plano de la historia y en la narración revierte nuevamente en la posición destacada del personaje y su visión de mundo, porque Gontrán no es solamente protagonista de la historia, sino también narrador autodiegético, cuyo particular estilo ‘contagia’ al otro narrador. La voz heterodiegética queda en cierto modo supeditada a la voz del protagonista. Aquí observamos una paradoja interesante porque, a pesar de que las técnicas de representación de la conciencia más empleadas en la novela son las indirectas (pensamiento indirecto, pensamiento indirecto libre), lo cual implicaría una mayor distancia entre narración e historia, esta distancia se salva con la constante asimilación del estilo del personaje en la narración y con el empleo de estrategias que favorecen la indistinción entre los discursos de narrador y personaje.

El “contagio estilístico” y otras técnicas como el “pensamiento indirecto libre” sintetizan la contraposición (que confronta y fusiona a un tiempo) entre la voz del narrador y la del personaje en la novela. En una narración en tercera persona, el “contagio estilístico” incluye el estilo del personaje, de modo que su subjetividad queda visibilizada en la narración. Asimismo, esta unión muestra que la narración de *PMR* se sitúa a caballo entre la representación y la presentación de la conciencia, esto es, entre el modo directo e indirecto de expresión de los pensamientos del personaje. La alternancia entre estos dos modos es otra manera de ver la equivalencia (o la pugna por el poder de la narración) entre la voz del personaje y la del narrador, donde creemos que, a nivel narrativo, la voz del personaje se erige como voz dominante. La forma directa e indirecta de representar la conciencia en *PMR* incide de nuevo en el cuestionamiento de la voz narrativa en tercera persona como autoridad en la novela y la restitución de la palabra del ‘loco’ (*vid.* 4.3.). Leemos el contagio estilístico como la manera más gráfica de mostrar la dominación del discurso de Gontrán sobre el del narrador heterodiegético, que absorbe los errores gramaticales y manera de expresarse del personaje.

En tercer lugar, hay una tendencia a la indiferenciación entre la referencia a lo interno y externo. El texto no delimita claramente el espacio mental y el extramental, sino que considera la experiencia del personaje como un todo, independientemente del origen mental o extramental de lo experimentado.

Entendemos que la falta de límites entre los narradores hetero- y autodiegéticos sugiere que ambos son susceptibles, en principio, de tomar el poder de la narración. Sin embargo, la voz del personaje ‘loco’ no sólo es incluida en el discurso de la novela, sino que cuando su voz no está presente, su estilo se rastrea en la voz del narrador heterodiegético, y su subjetividad está latente en el discurso, aparte de estar presente en la historia. Por ello consideramos que el discurso del ‘loco’ ha creado su propio orden, desmantelando el considerado ‘razonable’ o canónico, que es el del narrador heterodiegético.

Hemos visto que los temas, circunstancias y sujetos hablantes ‘permitidos’ en la producción del discurso están regulados por el poder y el deseo (Foucault, 1972: 5, 6), y en nuestra novela, el poder, que está en un principio encarnado por el narrador omnisciente, es rebatido por el deseo, encarnado por el ‘loco’, cuya palabra *quebrada* (por sus errores gramaticales, su registro coloquial y vulgar y sus exabruptos) se eleva y sobrepone a la palabra que convencionalmente tiene la hegemonía. Las voces interna y externa de Gontrán se hacen escuchar por encima de la voz del narrador heterodiegético, que contrae el estilo del personaje, y por tanto se ve invadido por la conciencia y subjetividad del protagonista.

4.3. La palabra del ‘loco’ restituida

Decimos que la narración de Gontrán se sobrepone a la del narrador omnisciente en tercera persona porque observamos varias transgresiones. Las dos fusiones que hemos visto en la novela acercan las instancias de narrador y personaje, por una parte, y lo interno y lo externo del personaje, por otra. En *PMR* vemos una preferencia por la narración de un personaje cuyos problemas lingüísticos y de fiabilidad narratorial son patentes, en lugar de la narración heterodiegética, que se presenta como fiable. Asimismo, consideramos la actitud de consonancia mostrada por el narrador (hetero- y autodiegético) hacia la conciencia de Gontrán como una relación en la que el narrador se subordina al personaje mostrándose afín a sus pensamientos y palabras, sin contradecirlos o comentarlos.

La indistinción entre la voz de personaje y del narrador, así como la insistente atención a la conciencia del personaje, constituye para nosotros el primer factor que restituye la voz del ‘loco’, que ya no se halla en los márgenes del discurso. La posición de Gontrán y su relato fragmentado se equiparan a los del narrador heterodiegético, de quien recibe explícito ‘mecenazgo’ mediante su empatía, lo que dota al relato de Gontrán de la misma legitimidad y lo integra en el discurso canónico, que ahora sigue las directrices del narrador personaje. Pero también vemos aquí la dualidad (él-yo) que caracteriza a la escisión identitaria con que se ha definido a la locura, entre ellos, por R. D. Laing (1960) y Louis Sass (1994). Las dos voces de la novela encarnarían así la dualidad presente en la locura, de lo que desprendemos una visión fragmentada, en constante movimiento, del ser. “Él” y “yo” pueden constituir el objeto y el sujeto sin límites, conformando la visión del mundo de la locura que describen, entre otros Todorov (2005 [1970]: 93) y Deleuze (2005 [1969]: 64-71).

La segunda fusión, que une lo interno del personaje con lo externo, nos sugiere que la condición de ‘loco’ del personaje no distingue entre los dos mundos, quizá porque estos límites no tienen relevancia. La indistinción entre lo externo y lo interno en la novela la leemos de dos maneras complementarias. Por una parte, como la plasmación de la visión de la locura de Gontrán, esto es, como la expresión de su propio orden discursivo, que contempla su vida mental y extramental como un todo, que ya vimos en la equiparación de las voces narrativas. Pero también vemos en esta fusión el cuestionamiento de la locura como tal, porque la novela sugiere que las experiencias mentales y extramentales tienen la misma importancia. *PMR* indicaría de este modo que los límites entre cordura y locura son difusos, y abre la discusión, de ecos nuevamente foucaultianos, sobre la definición de la enfermedad mental y la exclusión del ‘loco’.

A lo largo de la historia de Occidente, nos recuerda Foucault (2007 [1964]: 225, 226), la locura supuso un escándalo que había que acallar y reprimir mediante el confinamiento. Los actos represivos hacia el ‘loco’ encuentran su reflejo también en el discurso, puesto que todo lo que pueda ser peligroso o ajeno a él y a su ‘sentido’ corre el riesgo de ser constreñido por las fuerzas organizadoras del discurso (esto es, los emisores que cuentan con el privilegio de proferirlo) mediante la censura o el tabú. Sin

embargo, basándonos en Deleuze (2005 [1969]: 64-71), hemos considerado que el discurso ajeno al canónico también está dotado de sentido, a pesar de ser tenido por “sinsentido” (“nonsense”) y haya sido denostado por no responder a la lógica del discurso ‘normativo’.

La indistinción entre lo externo e interno puede suponer también un juego con las fronteras entre ficción y realidad, otro cuestionamiento de los límites entre la realidad que crea la mente (imaginada, ficticia), y la realidad externa, extraliteraria. Al diluir las fronteras entre una y otra, la novela cuestiona la diferenciación de sus dominios, que quizá sea puramente construida.

A la luz de los estudios de Craig Bergeson sobre la novelística de Hernández (1998a), compartimos con el estudioso (1998a: 26) que la narración fragmentada de la narrativa de Hernández refleja seres también fragmentados, y que la locura de Gontrán se refleja por tanto en la narración de la obra. Sin embargo, donde Bergeson observa el fracaso del ‘yo’ por alcanzar un ser unitario, nosotros observamos una destrucción de la unitariedad y su sustitución por la multiplicidad del ser, que lleva a la transformación de una visión de mundo que no acepta la fragmentación para fundar otra, la de la locura, en la que lo fragmentado es lo normativo. Además, al contrario de Bergeson, que expresa una noción de locura como estática e inmóvil, nosotros entendemos la concepción de la locura en la novela como constantemente sometida a mecanismos desestabilizadores que hemos identificado en una serie de procedimientos narrativos, que generan una lectura ambivalente de la experiencia del personaje. El empleo de la locura en *PMR* puede plasmar la fragmentación del ser humano, el hombre como individuo en constante sufrimiento y conflicto interno, pero también en duda consigo mismo y con el mundo que lo rodea y que a menudo lo excluye.

Tras nuestro análisis, podemos decir que el tipo de lector que la narrativa de Hernández requiere es la de un lector que ofrece una continua y activa colaboración con la obra, que tome el texto como un desafío y que debe captar los matices de un texto muy elaborado, y finalmente un lector abierto a la ambigüedad del texto, que no ofrece una interpretación única.

El último de los objetivos que planteamos en la introducción a este trabajo fue poner de relieve la literatura de un autor que también habita los márgenes en la actualidad literaria española. Con nuestro estudio esperamos haber ofrecido una imagen de su obra que pueda llevar al lector a explorar la novela analizada y el resto de su narrativa más a fondo. Del mismo modo, podríamos relacionar el cuestionamiento del discurso normativo de un individuo enajenado como una propuesta a deliberar sobre la situación política reciente de una España sometida a un régimen opresor que ha perturbado al individuo y lo obliga ahora a vivir con las secuelas de tal opresión. La adopción en el discurso de la novela de formas lingüísticas no lineales podría leerse en este sentido como un anhelo de aceptación de la fragmentación como paso previo al reconocimiento de su capacidad y validez para el establecimiento de un nuevo discurso. Ello encarnaría la esperanza en una nueva sociedad formada desde las premisas de un pueblo desmembrado que tiene la capacidad de renovarse por sí mismo.

4.4. Limitaciones del estudio

Con nuestro uso de la narratología y de la representación de la conciencia hemos tratado de entender mejor la novela *PMR* y de proponer una lectura a partir de los problemas planteados en la introducción, pero observamos que las categorizaciones de la narratología han resultado, en parte, escasas. Si bien esta limitación, quizá presente en toda relación entre teoría y práctica, nos ha servido para mostrar las transgresiones que ejerce la novela con respecto al método, nos advierte también del riesgo de analizar una obra para convertirla en una estructura cerrada de etiquetas, para ensartarla en una clasificación.

La oscuridad o indefinición de algunos términos (como el pensamiento indirecto libre/monólogo narrado/discurso traspuesto) proceden del propio sistema (el de Cohn y el de Genette), lo que ha puesto al descubierto sus problemas internos. La tríada propuesta por ambos teóricos, que comprende del modo más diegético de representar lo narrado al modo más mimético, podría por tanto abarcar más grados o someterse a modificaciones que puedan tenerse en cuenta para el estudio de nuevas formas literarias, aunque ello sea una empresa utópica, como señalan Herman y Vervaeck (2001: 100). En un estudio futuro más abarcador quizá podríamos agregar a nuestro análisis una perspectiva cognitivista (como la que representan Palmer, Fludernik y Herman) para ver su aportación a la pregunta sobre los límites entre lo mental y lo extramental desde sus planteamientos.

En la bibliografía consultada en general y en las obras de Genette y de Cohn en particular, hemos echado en falta un término concreto que defina la voz que sobresale sobre las otras en una narración con varios narradores situados al mismo nivel diegético, a lo que nosotros hemos llamado ‘voz privilegiada’ (*vid.* 2.7), trazando un paralelismo con el “tiempo básico” de Cohn (1978: 100; 298, n. 82) y el “relato primero” de Genette (1989 [1972]: 104).

Por último, las visiones diferentes sobre la obra literaria de los teóricos principales que extraemos de la lectura de sus obras nos han llevado a tomar una posición intermedia para posibilitar su aplicación conjunta. Así, mientras Iser acude a la realidad extraliteraria (el lector) para completar el texto, lo cual resta importancia al texto como entidad independiente, Cohn y Genette parecen considerar el texto como autosuficiente, y cuyos ‘problemas’ relevantes se ciñen a su estructura, obviando o dejando en segundo lugar, cuanto ocurre fuera de él, como los problemas de lectura.

4.5. Posibles vías de continuación

Una continuación de este estudio podría ser el análisis de la representación de la conciencia en otras novelas de Hernández donde la locura ocupa una posición temática central, mencionadas ya en el capítulo de introducción: *La ira de la noche* (1972), *Eterna memoria* (1975) y *Delirium* (2006). En el discurso de estas novelas reconocemos técnicas similares a las expuestas en nuestro análisis, que problematizan la locura del

personaje.¹⁰¹ Ampliando el corpus, podríamos incluir en un estudio posterior a otros autores y obras que han tratado el tema de la locura en la literatura en español en un mismo período o en períodos diferentes. En ambos casos, tanto tomando el corpus de Hernández como el que incluye otros autores, nos gustaría ahondar en el estudio del tratamiento de la locura tomando las ideas de Foucault y otros teóricos como marco de referencia para la discusión sobre qué lugar ocupa el ‘loco’, como sujeto ajeno a la razón, en estas novelas.

El tema de la disolución de fronteras que hemos visto en la novela analizada lo reconocemos también en otras novelas de Hernández que no tratan de la locura, sino del sueño o de la inconsciencia, con lo que podríamos continuar este estudio explorando otros ámbitos temáticos presentes en novelas hernandianas como *Los amantes del sol poniente* (1983) y *Curriculum vitae* (1993), para analizar las estrategias empleadas que borran las fronteras y ver su funcionamiento en las distintas obras.

Una tercera vía de continuación de este trabajo sería estudiar *PMR* a partir del género picaresco. Observamos rasgos comunes entre la narración del protagonista de esta novela y la del pícaro de la tradición española (*vid.* notas 64 y 67, cap. 3), como la falta de fiabilidad narrativa, la motivación de su relato para obtener un fin (restablecimiento de la honra, en el caso del pícaro; condena a muerte, en el caso de Gontrán) o la invocación a un narratario. Nos interesaría examinar las relaciones entre el género picaresco y *PMR* desde dos perspectivas: desde la narración, para analizar la construcción de un discurso que tiene entre sus fines el persuadir; y desde su personaje, porque el empleo de la figura y la palabra del ‘loco’ de la novela de Hernández puede verse como un modo de subvertir o alterar la figura del pícaro, así como otros motivos estructurales del género picaresco, un género subversivo y transgresor por definición.

¹⁰¹ En *La ira de la noche* (1972), una muchacha holandesa llamada Walia Eichmenah cree haber matado a un niño y decide huir para evitar represalias judiciales. En su huida, las imágenes de su supuesto crimen siguen obsesionándola, pero nunca llegamos a saber si el crimen que la preocupa ha ocurrido o no. La linealidad narrativa se quiebra, y los distintos episodios de la historia de Walia tienen que ser reconstruidos cuidadosamente por el lector. De nuevo, la duda que rodea a la locura de la protagonista consiste en la difusa línea trazada entre lo que ocurre en la mente de la protagonista y lo que ocurre en su realidad en torno.

Eterna memoria (1975) gira en torno al joven Ernesto Obermaidan, un individuo afligido por la culpa por haber desobedecido el mandato paterno en su pasado, que es capturado por fuerzas militares y se ve obligado a participar en una guerra. La duda sobre el estado mental del protagonista parte del propio protagonista y alcanza al lector, que no sabe qué partes de la historia han sido producto de la mente de Ernesto y cuáles han sucedido en su realidad empírica. Además, sería interesante estudiar más profundamente la relación entre la condición de loco del narrador protagonista y la fiabilidad de su narración.

Por último, *Delirium* (2006) se desarrolla en un hospital psiquiátrico en la que dos hombres, Arcángelo Sanseverina o “Pulgui” (claro trasunto de Gontrán Zaldívar, protagonista de *PMR*) y Teódulo Ponferrada o “Watercloset” reflexionan sobre la vida y la muerte, sobre el rey de España, y otros temas, muchos de ellos de cariz escatológico. Los protagonistas representan ante todo dos formas de entender la vida, y su locura adquiere tintes lúdicos e incluso grotescos, lo que puede poner de manifiesto la dificultad de entender la enfermedad mental como ajena y alienante, y por tanto el cuestionamiento sobre la diferencia entre locura y cordura.

Finalmente, aparte de los resultados obtenidos, esperamos que este trabajo pueda servir de acicate para el estudio y profundización de la prolija y compleja obra de Ramón Hernández.

Obras citadas

- AA.VV. (1980): *El año literario español 1974-1979*, Madrid, Castalia.
- AA.VV. (1988): *Diccionario de autores. Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide.
- ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; SKOV NIELSEN, Henrik; y RICHARDSON, Brian (2010): "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models" *Narrative* 18, 2, pp. 113-36.
- ALONSO, S. (2003): *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrom.
- AMELINXCK, Frans (1984): "Review of *Bajo palio*", *Anales de la literatura española contemporánea* 9, 1-3, pp. 312-14.
- AMORÓS, Andrés, et al. (1987): *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia.
- ANÓNIMO (1979): "Pido la muerte al rey, de Ramón Hernández, novela de la marginación", *elpais.com*, 20 de diciembre de 1979. Acceso desde: http://elpais.com/diario/1979/12/20/cultura/314492402_850215.html
- ANÓNIMO (1980). "Pido la muerte al rey", *Hogar y moda*, núm. 1568, 15 de febrero, p. 59.
- BAL, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BANFIELD, Ann (1982). *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul.
- BASANTA, Ángel (1990): *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya.
- BERASATEGUI, Blanca (1979). "Ramón Hernández: parábola del marginado", *ABC*, 23 de diciembre, p. 22.
- BERGESON, Craig Niel (1998a): *Narrating the Self in the Novels of Ramón Hernández*, Boulder, University of Colorado at Boulder.
- (1998b): "An experiment in self-creation: the novelistic corpus of Ramón Hernández" *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, pp. 585-605.
- (2003). "Time and Self in Two Ramón Hernández Novels: *Eterna memoria* and *Golgothá*", *Ojancano*, abril, pp. 59-76.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M. (1990): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 3. Madrid, Castalia.
- BROWN, G. G. (1974): *Historia de la literatura española. El siglo XX*, vol. 6, Barcelona: Ariel.
- CADENAS, C.B. (1980). “El mundo que se conjuga endemoniado”, *Nueva estafeta*, 16, pp. 80- 81.
- CASTROVIEJO, Concha (1980): “El hombre en sus límites”, *La hoja del lunes de Madrid*, 4 de noviembre, p. 37.
- COHN, Dorrit (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- ____ (1981): “The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie Des Erzählens*”, *Poetics Today* 2, 2, pp. 157-182.
- ____ y GENETTE, Gérard (1992): “A Narratological Exchange”, en *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Ann Fehn, Hoesterey Ingeborg y Maria Tatar (eds.). Princeton, Princeton University Press, pp. 258-66.
- CORRALES EGEA, José (1971): *La novela española actual (ensayo de ordenación)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- DELEUZE, Gilles [2005 (1969)]: “Decimotercera serie del esquizofrénico y de la niña”, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg y TATAR, Maria (eds) (1992): *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Princeton, Princeton University Press.
- FOUCAULT, Michel [2007 (1960)]: *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de cultura económica.
- ____ [1992 (1970)]: *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets editores.
- FLUDERNIK, Monika (1993): *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, Londres, Routledge.
- ____ (2009): *An Introduction to Narratology*, Londres y Nueva York, Routledge.
- FREEMAN, Marion (1983): “Ending as Becoming in *Invitado a Morir*” *Crítica hispánica* 5, 2, otoño, pp. 107-15.

- (1989): “Nabokovian echoes in the works of Ramón Hernández” *Anales de la literatura española contemporánea*, 14, pp. 65-78.
- , y VOLLENDORF, Lisa (1993): “Art as Salvation in Ramón Hernández’ *Los amantes del sol poniente*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 18, pp. 231-45.
- GALÁN LORÉS, Carlos (1980): “*Pido la muerte al rey*”, *Alerta*, 19 de enero, p. 10.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA NESPEREIRA, Sofía (2009): “Análisis estructural de *Invitado a morir*, de Ramón Hernández”, *Anales de la Literatura española contemporánea*, 34, 1, pp. 63-81.
- (2009/2010): “Memoria traumática y esquizofrenia en *Eterna memoria*, de Ramón Hernández” *Telar*, 7, 7-8, pp. 216–37.
- GENETTE, Gérard [1989 (1972)]: “Discurso del relato. Un ensayo en método”, en *Figuras III*, Madrid, Lumen.
- [1998 (1983)]: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (1977): “Ramón Hernández: el novelista ante el arte”, *Anales de la novela de posguerra*, 2, pp. 103-07.
- (1980): “Review of *Pido la muerte al rey*”, *World Literature Today*, 54, verano 3, p. 408.
- (1987): “Una visión esquemática de la novelística de Ramón Hernández”, en *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, LANDEIRA, Ricardo y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (eds.), Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 43-58.
- (ed.) (2006): *Delirium*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Literature.
- (2007): “La inevitable representación de lo híbrido y ambiguo en *Caramarcada*”. *Crítica Hispánica*, 29, pp. 133-150.
- y CABRERA, Vicente (1978): “Ramón Hernández”, *Novela española contemporánea. ceta, Delibes, Romero y Hernández*, Madrid, Temas, pp. 135-218.

- GRACIA, Jordi (2000): *Los nuevos nombres: 1975-2000*, en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Ricardo (1993): *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1, A-M.
- HANSEN, Per (2007): "Reconsidering unreliable narration", *Semiotica*, 165, pp. 227-246.
- HERMAN, David (ed.) [2010 (2007)]: "Cognition, Emotion, and Consciousness", en *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2011): *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- HERMAN, Luc y VERVAECK, Bart (2001): *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- HERNADI, Paul (1980): "Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn", *Comparative Literature*, 32, 2, primavera, pp. 207-209.
- HERNÁNDEZ, Ramón (1966): *El buey en el matadero*, Valencia, Prometeo.
- (1979): *Presentimiento de lobos*, Madrid, Austral.
- (1969): *Palabras en el muro*, Barcelona, Seix Barral.
- (1970): *El tirano inmóvil*, Barcelona, Seix Barral.
- (1970): *La ira de la noche*, Madrid, Linosa.
- (1972): *Invitado a morir*, Barcelona, Planeta.
- (1976): *Algo está ocurriendo aquí*, Barcelona, Argos.
- (1979): *Fábula de la ciudad*, Madrid, Alce.
- (1979): *Pido la muerte al rey*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1979): *Presentimiento de lobos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1981): *Ángel María De Lera*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1982): *Eterna memoria*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1983): *Bajo palio*, Barcelona, Argos Vergara.

- (1986): *Los amantes del sol poniente*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (1987): *Sola en el paraíso*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1989): *Golgothá*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990): *Caramarcada*, Madrid, Anaya.
- (1992): *Cristóbal Colón. Lloro por ti la tierra*, Oviedo, Nobel.
- (1994): *El secreter del rey*, Barcelona, Seix Barral.
- (1995): *El joven Colombo*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (1999): *Curriculum vitae*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (1999): “La literatura ante el nuevo siglo. Realidad y ficción en la novela”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 24, pp. 269-274.
- (2004): *Diáspora*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (2005): “Reflexiones sobre el arte y la novela”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 30, 1-2, pp. 569-586.
- (2006): *Delirium*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (2007 [1986]): *El ayer perdido*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (2010): *Acuario en Capri*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (2012): *Acuario en Capri*, Madrid, Vitrubio.
- HOLLOWAY, V. R. (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Espiral hispanoamericana.
- HORNO LIRIA, Luis (1980), “*El parecido, La reconversión, Pido la muerte al rey*”, *Heraldo de Aragón*, domingo 6 de abril, p. 25.
- HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf y SCHÖNERT, Jörg (eds.) (2009): *Handbook of Narratology*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter.

- ISER, W. (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JONES, Margaret E. W. (1980): "Review of *Pido la muerte al rey*", *Anales de la novela española contemporánea*, 5, pp. 197-98.
- (1985): *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston, Twayne Publishers.
- JACKIW, Sharon (1981): "Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn", *The German Quarterly* 54, 1, enero, pp. 118-19.
- LAING, Ronald David (1960): *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. London, New York, Routledge, pp. 82-194.
- LANGA PIZARRO, M. DEL M. (2000): *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Murcia, Universidad de Alicante.
- LERA, Ángel M. de (1979): "La aventura literaria de Ramón Hernández", en *Presentimiento de lobos*, Madrid, Austral, pp. 9-11.
- LÓPEZ Martínez, J. (1980): "El mundo de los oprimidos", *Diario Regional*, domingo, 10 de febrero, sec. Opinión, p. 3.
- MARTÍN-MAESTRO, Abraham (1984): "La novela española en 1982 y 1983", *Anales de la literatura española contemporánea*, 9,1-3, pp. 149-174.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1979): *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia.
- (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- PALMER, Alan (2004): *Fictional Minds*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2000): *Manual de literatura española*, 13 (Posguerra: Narradores), Pamplona, Cénit ediciones.
- RAMOS, Alicia (1982): *Literatura y confesión*, University of Missouri-St. Louis, Arame.
- RUIZ AVILÉS, Miguel R. (1987): "La narrativa de Ramón Hernández", The University of Nebraska Lincoln. ProQuest *Dissertations and Theses*. Acceso desde: <http://search.proquest.com/docview/303576196?accountid=11162>

- (1988): “Una entrevista con Ramón Hernández”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 13, pp. 371-95.
- (1991): “Desmitificación mitificante en dos Cristos modernos de Camilo José Cela y Ramón Hernández”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, pp. 91-106.
- (1999): “De la perfección a la destrucción: Un análisis estructuralista de *Invitado a morir* de Ramón Hernández”, *MIFLC Review*, 8, pp. 9-24.
- (2000): *La narrativa de Ramón Hernández*. Madrid, Pliegos.
- SANTOS, D. (1980): “Cuaderno de seis días”, *Pueblo*, 12 de enero, sec. Sábado literario, pp. 27-28.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1972): *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- (1984): “El marco histórico-literario”, *Historia y crítica de la literatura española*, pp. 13-49; 158-73.
- (1986): “Últimos narradores españoles”, *Las nuevas letras*, 5, pp. 4-7.
- (1988): “Manifiesto Generación del 68”, *El Urogallo. Revista literaria y cultural* 26, pp. 27-60.
- (1992): “La novela” *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, pp. 248-84.
- (2010): *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, pp. 365-368.
- SASS, Louis A. (1994): *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, New York, BasicBooks; Cambridge, Mass, Harvard University Press, pp. 75-373.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1982): *La novela desde 1936*, 2, Madrid, Alhambra.
- SPIRES, Robert C. (1978): *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Madrid, Cupsa editorial.
- TODOROV, Tzvetan [2005 (1970)]: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán.
- TORNERO, Angélica (2011): “Negaciones y negatividad en la estética de la recepción”, *Inventio*, 37, UNAM, pp. 39-46.
- TOOLAN, Michael (2001): *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Londres: Routledge.

- VILLANUEVA, D. (1980a): “La novela española en 1979”, *Anales de la novela de posguerra*, 5, pp. 107-139.
- (1980b): “La novela española en 1979”, en AA.VV., *El año literario español 1974-1979*, Madrid: Castalia.
- (1987): “Revisión de la novela social”, *Anuario de estudios filológicos*, 10, pp. 361-74.
- VILLAR RASO, M. (1980): “*Pido la muerte al rey*”, *Triunfo*, 893, 8 de marzo, pp. 48, 49.
- ZECKER, Bruno (2001): “Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction”. Acceso desde:
<http://www.thefreelibrary.com/Historicizing+unreliable+narration%3A+unreliability+and+cultural...-a097074176>.